SAMUEL ADLER

LO STUDIO DELL' ORCHESTRAZIONE

Edizione italiana
a cura di
LORENZO FERRERO



I MANUALI EDT/SIdM


Biblioteca di cultura musicale

I manuali EDT/SIdM sono pubblicati sotto il patrocinio scientifico della Società Italiana di Musicologia

Comitato editoriale coordinato da
Ala Botti Caselli

Titolo originale. The Study of Orchestration (Third Edition)

EDT srl
17 via Pianezza - 10149 Torino
www.edt.it
edt@edt.it
ISBN 978-88-7063-702-1

SAMUEL ADLER

LO STUDIO DELL' ORCHESTRAZIONE

Edizione italiana e traduzione
a cura di
LORENZO FERRERO



Indice

INTRODUZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

Lorenzo Ferrero

Forte di una lunga e prestigiosa esperienza personale e di una grande tradizione didattica (Forsyth, Piston e altri), Samuel Adler ha pubblicato *The Study of Orchestration* per la prima volta nel 1982. La presente traduzione si basa sulla terza edizione del 2002, arricchita da oltre un decennio di contributi e osservazioni critiche.

Il libro nasce con tutta evidenza dalla convinzione che l'orchestra non sia la semplice somma delle sue componenti, e che sia possibile individuare nelle partiture dei classici del diciannovesimo e ventesimo secolo – e in alcune delle più recenti esperienze – principi generali che possono essere utili, per non dire essenziali, alla formazione degli studenti di composizione. Una convinzione tutt'altro che ovvia o scontata, se si pensa all'esiguo numero di testi che vanno oltre la descrizione dei singoli strumenti, spingendosi a considerarne le combinazioni, i rapporti, gli equilibri, i contrasti e le funzioni nel contesto orchestrale.

Per un certo periodo l'impressione data dalle nuove tecniche strumentali, un tempo definite sperimentali e oggi in gran parte selezionate e codificate in appositi testi, ha lasciato credere che trattare l'orchestrazione "tradizionale" avesse addirittura perso senso e funzione. In realtà sono proprio le più riuscite composizioni delle avanguardie sperimentali a dimostrare il contrario, e un numero crescente di compositori delle ultime generazioni guarda all'orchestra come a un mezzo il cui interesse consiste soprattutto in quanto affonda le sue radici nella tradizione, non ultimo il suo irripetibile fascino sonoro.

Il mestiere del compositore, inoltre, non è fatto soltanto di creazioni destinate all'ascolto concertistico, ma anche di "applicazioni" quali la musica da film, dove la padronanza della tecnica orchestrale è decisiva, perfino nei casi in cui si tratta di simularla con mezzi elettronici. Infine, anche il più irriducibile sostenitore dell'idea che l'orchestrazione non si possa insegnare ammetterà che dal punto di vista della formazione culturale un libro dotato di una tale densità di informazioni e di esempi possa essere quantomeno una lettura raccomandabile.

Il panorama italiano in cui il volume di Adler si colloca è limitato a pochissimi titoli. Il più antico è il *Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione* di Hector Berlioz (*Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger 1844), aggiornato,

per così dire, da Ettore Panizza ai primi del Novecento (Milano, Ricordi 1912, 3 voll.). Si tratta tuttora di un'avvincente lettura, e anche le appendici curate da Panizza offrono interessanti e altrimenti difficilmente reperibili estratti di lavori dei compositori veristi. Nel 1992 l'editore Rugginenti ha reso disponibili, nella traduzione di Luca Ripanti, i *Principi di orchestrazione* di Rimskij-Korsakov (pubblicati postumi a Mosca nel 1922 a cura di Maksimilian Steinberg), altra utilissima lettura non priva di spunti sempre attuali, ma anch'essa inevitabilmente datata. Rimane il lavoro di Alfredo Casella e Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestrazione contemporanea* (Milano, Ricordi 1950), altrimenti noto come il "Casella-Mortari", che ha accompagnato la formazione di generazioni di compositori. Suo grande merito è la quantità e qualità di esempi tratti dal primo Novecento e il loro commento, tuttora di felice consultazione (ma per altri versi terribilmente invecchiato). Oltretutto, il volume non presenta neppure un generico accenno ai principi generali di orchestrazione. Il lavoro di Adler va perciò a colmare una lacuna fortemente sentita. I suoi motivi di interesse sono molteplici, e sarà probabilmente la lettura il modo migliore di rivelarli. Ne indicherò sommariamente i principali:

1) Per ogni famiglia di strumenti, e soprattutto per le percussioni, vengono dati cenni generali di organologia e le traduzioni nelle principali lingue dei nomi e degli effetti caratteristici.
2) Per ogni famiglia di strumenti, e spesso per strumenti singoli, vengono dati cenni storici delle prassi esecutive che permettono di inquadrarne l'uso nel corso del tempo.
3) Per ogni argomento vengono dati molteplici esempi, non solo tratti dalla letteratura orchestrale, ma anche basati sull'ipotesi "che cosa sarebbe successo se…", di estrema utilità formativa.
4) Numerosi e approfonditi sono i riferimenti alla trascrizione per vari mezzi orchestrali, comprese le bande.
5) Pur riferendosi per gran parte del testo all'orchestrazione "tradizionale", Adler non tralascia mai di fare riferimento anche alle nuove tecniche, come stimolo per ulteriori approfondimenti, fornendo gli opportuni riferimenti bibliografici.
6) Particolare attenzione è dedicata alla proprietà di scrittura e alla corretta presentazione grafica delle partiture.
7) Ultimo e decisivo motivo di interesse è un set di 6 CD, arricchiti di funzioni CD-ROM, contenenti la realizzazione sonora di tutti gli esempi musicali, nonché filmati sui principali strumenti e sulle principali tecniche di esecuzione. Oltre a costituire l'equivalente di una cospicua discoteca, esso permette ai lettori che si trovano in aree in cui non è facile l'accesso alla musica dal vivo, di avere una prima cognizione uditiva dell'argomento trattato[1].

---

[1] Sul sito internet dell'editore (www.edt.it/musica) è possibile ottenere le informazioni utili a un più veloce reperimento di questa preziosa risorsa.

Nel curare la traduzione e l'edizione italiana, la principale preoccupazione è stata di arricchire, ove possibile, le informazioni utili, con particolare riguardo alle notizie storiche sugli strumenti e alle traduzioni in varie lingue anche dei termini di uso meno frequente.

Per non appesantire eccessivamente la trattazione, gli interventi del curatore sono stati inseriti in nota e segnalati nel modo più sobrio possibile. Ove necessario sono state date ulteriori informazioni su strumenti o tradizioni strumentali prevalentemente europei e della tradizione operistica italiana. Sono state anche arricchite le informazioni relative alla prassi esecutiva delle orchestre europee. Altri minori interventi del curatore hanno avuto soprattutto lo scopo di rendere più chiaro l'ordine della materia e, occasionalmente, di darne un quadro riassuntivo. Va infine segnalato che sono reperibili in lingua inglese un quaderno di lavoro (*Workbook*) e una guida per l'insegnante[2].

Nell'augurare al lettore un proficuo e piacevole utilizzo del testo, vorrei ringraziare per la rilettura dei principali capitoli e i loro consigli gli amici Fulvio Luciani e Emilio Galante, nonché Renato Meucci per le sue indicazioni d'aggiornamento bibliografico.

---

[2] S. Adler, *Workbook for The Study of Orchestration*, New York, W.W. Norton 2002[3]; Id., *The Study of Orchestration. Instructor's Manual*, New York, W.W. Norton 2002[3].

PREFAZIONE

Samuel Adler

Mentre lavoravo alla prima edizione dello *Studio dell'orchestrazione*, mi fu chiesto di tenere una conferenza sull'argomento a un convegno di compositori; il titolo era "Dove stiamo andando?" e sfacciatamente prevedevo come sarebbe stata la musica degli anni Ottanta e Novanta. La mia profezia, che all'epoca mi pareva brillante, mancò completamente l'obiettivo; quei pronostici mi hanno tormentato per più di vent'anni.

Nel 1979 avevo infatti sostenuto che la musica dell'ultimo quarto di secolo sarebbe stata ancora più sperimentale e complessa di quella successiva alla Seconda guerra mondiale: sarebbero stati introdotti nuovi metodi di notazione, inventati nuovi strumenti e probabilmente sarebbero stati edificati nuovi spazi concertistici per ospitare i cambiamenti cataclismatici che prevedevo.

È davvero dir poco sostenere che le mie previsioni furono del tutto sbagliate. La musica composta negli ultimi due decenni è contraddistinta da una nuova semplicità, un nuovo amore per il romanticismo, per uno stile talvolta addirittura facile e, per così dire, privo della necessità di "istruzioni per l'uso". Non voglio dire che tutti di tutti i paesi del mondo aderiscono a questa formula; certamente molti rispettabili compositori continuano le tradizioni di complessità del secolo, ma in generale i giovani compositori più eseguiti usano un vocabolario più semplice per esprimere le loro idee.

Qualcosa di molto simile si può osservare nel campo dell'orchestrazione. Anche se la nuova notazione e le nuove tecniche hanno fatto furore dalla metà del ventesimo secolo alla metà degli anni Settanta, sembra che abbia ripreso piede un approccio più tradizionale all'orchestra, nonostante la precedente attenzione alla sperimentazione. Un buon esempio di questa tendenza si può osservare nell'opera di Krzysztof Penderecki, il compositore polacco che, fra i leader dell'avanguardia postbellica, ha forgiato un impressionante nuovo suono orchestrale. I lavori per orchestra di Penderecki dopo i primi anni Settanta si caratterizzano per una scrittura romantica, quasi alla Sibelius. Non è una critica, ma l'osservazione di un fatto. I compositori più giovani, specialmente in America, hanno tratto notevole profitto dalla sperimentazione di tecniche esecutive inusuali e dall'esperienza della musica elettronica, ma l'amore per l'orchestra tradizionale e i suoi maestri d'inizio secolo

(Mahler, Schönberg, Stravinsky, Bartók e altri) ha probabilmente influenzato ancora di più la loro espressione orchestrale. Qual è la destinazione finale di questi compositori? Dove andrà la generazione dopo la loro? È la domanda che tutti si pongono.

Avendo avuto occasione di esaminare decine di partiture orchestrali di giovani compositori di successo per più volte l'anno, ho trovato che il loro uso dell'orchestra è tanto creativo quanto efficace, e dimostra la profonda conoscenza della letteratura orchestrale. Questi compositori hanno indirettamente ispirato la stesura dello *Studio dell'orchestrazione* fin dalla sua prima edizione; lo scopo del libro è stato di aiutare il maggior numero di studenti possibile a raggiungere il loro stesso successo. Questa terza edizione ha diverse caratteristiche congegnate per permettere che ciò accada.

Anche se molti studenti di composizione hanno una crescente conoscenza del repertorio orchestrale, la media degli studenti dei corsi superiori ne è privo; ho infatti imparato dalla mia esperienza di insegnante e dalle osservazioni dei colleghi che un'enorme distanza separa ciò che uno studente dovrebbe sapere persino del più tradizionale repertorio orchestrale e ciò che effettivamente sa. Come parziale rimedio ho aggiunto numerosi lavori alle "Indicazioni d'approfondimento" presenti in ogni capitolo (in gran parte interi movimenti o composizioni complete). Consiglio ai docenti di assegnare regolarmente degli esercizi di ascolto in aggiunta all'eventuale utilizzo del *Workbook* collegato a questo libro. Solo l'ascolto e la conoscenza del repertorio possono affinare le orecchie per il suono orchestrale, e penso che l'ascolto del maggior numero possibile di brani possa aiutare gli studenti a espandere il loro intero orizzonte musicale.

Questa nuova edizione contiene al pari delle precedenti molti estratti dal grande repertorio orchestrale, ma anche numerosi esempi tratti dalla letteratura del ventesimo secolo, oltre a suggerire lo studio di nuovi lavori dai quali anche il lettore più esperto potrà trarre utili informazioni. Come sempre, ho cercato di approfittare dei suggerimenti e delle critiche di molti colleghi e amici. I capitoli sul trombone, sull'arpa e sulle percussioni sono stati arricchiti, e la trattazione di molte tecniche degli archi che avevano presentato problemi per molti studenti (per esempio la parte sugli armonici) è stata resa più chiara.

Uno dei cambiamenti più importanti è il gruppo di CD che accompagna il libro, che non solo contengono le registrazioni audio di tutti gli esempi, ma possono essere utilizzati come CD-ROM per vedere registrazioni video di ogni strumento e delle tecniche strumentali usate normalmente in orcbestra. I CD-ROM permettono anche agli studenti di mettersi alla prova su un certo numero di argomenti e li aiutano a fare scelte "orchestrali" più informate lavorando con diverse riorchestrazioni di lavori di Verdi, Čajkovskij, Debussy e Mahler. I "moduli" di riorchestrazione stimolano gli studenti a misurare le conoscenze acquisite e il gusto individuale sui principali problemi dell'orchestrazione. Spero ne nascano anche vivaci discussioni in aula, e non posso

che incoraggiare gli insegnanti allo sviluppo di esercizi di questo tipo. I CD-ROM contengono inoltre alcune biografie di compositori [in inglese, n.d.c.] centrate sui loro personali metodi di orchestrazione e traggono esempi dai loro lavori più importanti.

Dal momento che la musica è l'arte dei suoni, ogni argomento qui trattato ha a che fare con l'educazione dell'orecchio. A mio modo di vedere la tecnica dell'orchestrazione riguarda l'abilità di sentire i colori strumentali individuali e collettivi, e di trasferire ciò che si è sentito sulla carta nel modo più preciso e chiaro possibile. Le due parti distinte del libro si propongono di tracciare un graduale cammino proprio in questa direzione.

La prima parte, *Strumentazione*, può essere considerata come quella contenente i rudimenti dell'orchestrazione. Lo scopo di ciascun capitolo è di far ascoltare allo studente il timbro di ogni strumento e il modo in cui esso cambia lungo l'estensione; di renderlo pratico delle effettive estensioni degli strumenti; di fargli imparare l'uso più efficace di ogni strumento nel contesto orchestrale di ogni epoca. A tal fine ho incluso molti assolo strumentali per far sentire gli strumenti individualmente. Alcuni esempi sono in seguito mostrati nel loro contesto orchestrale (con riferimenti incrociati nel testo per renderne più facile il reperimento); altri sono semplicemente usati per mostrare l'estensione e il timbro degli strumenti. Vorrei però suggerire all'insegnante di far sentire, quando è possibile, anche questi ultimi nel loro contesto orchestrale.

La prima parte è organizzata intorno alle quattro sezioni dell'orchestra, e la descrizione di ogni strumento precede lo studio dell'orchestrazione dell'intera sezione. Suggerisco agli insegnanti di usare i capitoli sui legni, gli ottoni e le percussioni per incoraggiare gli studenti a scrivere anche per assieme di fiati, dato che le tecniche fondamentali di questi strumenti sono le stesse tanto nei *wind ensemble* quanto in orchestra.

Come nelle due precedenti edizioni, la seconda parte tratta l'orchestra nel suo insieme. I singoli capitoli e sottosezioni si concentrano sulle tecniche di trascrizione dal pianoforte, dalla musica da camera, dalla banda o da altra musica per orchestra, sull'orchestra come accompagnatore, sulla preparazione di partiture e parti. Dal momento che molti compositori oggi usano il computer ho accennato alla scrittura con programmi come Finale, Score o Sibelius e ai problemi che essi presentano.

Ho trattato con particolare attenzione anche la trascrizione delle partiture orchestrali per i gruppi anomali che possono formarsi nelle scuole o fra i dilettanti di musica. Inoltre, il capitolo 19 fornisce qualche cenno alla scrittura per banda, anche se ho resistito alla tentazione di entrare nel dettaglio di tutti i problemi specifici di tali formazioni, per le quali esistono specifici testi[1]. Alla fine del capitolo ho anche fornito

---

[1] Esistono numerosi testi dedicati specificamente all'orchestrazione per banda; il migliore di essi, a mio parere, è quello di Joseph Wagner: *Band Scoring: A Comprehensive Manual*, New York, McGraw-Hill 1960.

una lista di 25 ascolti consigliati di composizioni per *wind ensemble*, con l'intento di aiutare lo studente ad apprendere i sistemi di orchestrazione per tale tipo di formazione.

Le appendici offrono un sintetico quadro di riferimento delle estensioni e delle trasposizioni di ogni strumento, così come una bibliografia aggiornata sull'orchestrazione, la notazione, i singoli strumenti e la musica elettronica. Indicando le estensioni degli strumenti, mi sono premurato di distinguere fra quelle che si suggerisce di utilizzare solo in ambito professionale e quelle adatte agli ambiti studenteschi e semiprofessionali. L'Appendice A contiene anche i nomi dei principali strumenti e le più comuni indicazioni esecutive in quattro lingue.

Non ho affrontato specificamente gli strumenti elettronici per non essere costretto a limitarmi a superficiali generalizzazioni, ma credo che siano strumenti importantissimi nell'attuale panorama sonoro. Per questo nell'Appendice B si trova anche un elenco di libri e di periodici che trattano in profondità l'argomento. Sono particolarmente raccomandati al lettore interessato alla musica pop e rock.

Oltre ai CD, un *Workbook* e un manuale dell'insegnante, con le risposte alle domande del quaderno di lavoro, completano il "pacchetto orchestrazione". Il *Workbook* offre una gamma di esercizi che mettono alla prova l'apprendimento dello studente; al suo interno sono stati inoltre aggiunti sei nuovi esercizi di "ascolto e orchestrazione" rispetto alla prima edizione, che dovrebbero migliorare la comprensione del mezzo orchestrale su alcuni specifici aspetti. Inoltre vi ho aggiunto alcuni esercizi di riduzione di partiture complete.

Ci vuole un intero mondo per correggere e aggiornare libri come *Lo studio dell'orchestrazione*. Sono grato a molte persone. Prima di tutto verrei ringraziare i miei colleghi di un tempo della Eastman School of Music per i loro utili consigli: John Marcellus per tutto ciò che riguarda il trombone; Christopher Rouse per i molti suggerimenti sulle percussioni; Augusta Read Thomas per le sue correzioni nel corso di tutto il libro; Allan Schindler per le informazioni su elettronica e computer; Donald Hunsberger per i suoi sforzi nel registrare i nuovi esempi degli speciali CD che accompagnano questo volume. Kathleen Bride, oltre a suonare così bene gli esempi dei CD, ha anche contribuito con correzioni e aggiunte al capitolo sull'arpa. Ho un debito di riconoscenza anche con Jane Gottlieb, bibliotecaria della Juilliard School of Music, per la sua assistenza nel reperire informazioni bibliografiche su pubblicazioni quasi introvabili.

Vorrei inoltre esprimere i miei sinceri ringraziamenti a insegnanti, studenti e amministratori della Eastman School of Music per la loro collaborazione e il loro incoraggiamento in ogni fase della realizzazione dei nuovi CD. Anche i lettori riuniti da W.W. Norton – David Sills (Ball State University), Robert Gibson (University of Maryland, College Park), Mark DeVoto (Tufts University), Michael Matthews (University of Manitoba) e Randall Shinn (Arizona State University) –

sono stati di grande aiuto, e li ringrazio uno ad uno per i numerosi suggerimenti, che ho sempre considerato con attenzione e in molti caso adottato nella nuova edizione.

Infine, alcune vere e proprie medaglie. Prima di tutto vorrei manifestare il mio ringraziamento alla Ann and Gordon Getty Foundation per il loro generoso aiuto, che ci ha permesso di realizzare i nuovi CD che accompagnano la presente edizione.

Grazie anche a Thomas Frost e ai tecnici della Eastman School of Music, diretti da David Dusman, e a James Van Demark e ai membri della sua società, Square Peg Entertainment, che insieme hanno prodotto uno straordinario insieme di registrazioni video e audio.

Essendo piuttosto digiuno di informatica, ho un debito di gratitudine per due miei ex studenti, Peter Hesterman e Timothy Kloth, per la competenza e immaginazione nel realizzare i CD-ROM. Se sono un efficace strumento didattico lo si deve alla chiarezza della loro visione.

L'intero progetto non sarebbe stato possibile senza le straordinarie capacità redazionali e l'estrema pazienza del mio editor presso la W.W. Norton, Suzanne La Plante. I suoi sforzi in favore di questo volume e per i materiali informatici di supporto sono stati eccezionali. Ha guidato il progetto dall'inizio ed è stata di costante aiuto e incoraggiamento in ogni momento dell'impresa. Per la sua dedizione e il suo continuo desiderio di realizzare un prodotto di qualità, i ringraziamenti non saranno mai sufficienti.

Copland, *Billy the Kid*, © Copyright, 1946 by The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Copyright Renewed. Boosey & Hawkes, Inc., Sole Publisher & Licensee. Reprinted by permission.
Copland, *Music for the Theatre* © Copyright 1932 The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Copyright Renewed. Boosey & Hawkes, Inc., Sole Publisher & Licensee. Reprinted by permission.
Copland, *Outdoor Overture* © Copyright 1948 by The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Copyright Renewed. Boosey & Hawkes, Inc., Sole Publisher & Licensee. Reprinted by permission.
Copland, *Symphony No. 3* © Copyright 1947 by The Aaron Copland Fund for Music, Inc. Copyright Renewed. Boosey & Hawkes, Inc., Sole Publisher & Licensee. Reprinted by permission.
B. Martinu, *Symphony No. 1* © Copyright 1947 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Mussorgsky/Ravel, *Pictures at an Exhibition* © Copyright 1929 by Hawkes & Son (London) Ltd. for all countries of tbe world. Propriete en co-edition editions A.R.I.M.A. et Editions Boosey & Hawkes for the UK, British Commonwealth, Eire, Germany, Austria, Switzerland and the USA.
Prokofiev, *Lieutenant Kije Suite* © Copyright 1936 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Prokofiev, *Classical Symphony* © Copyright by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Rachmaninoff, *Symphonic Dances* © Copyright 1941 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Strauss, *Ariadne Auf Naxos* © 1912 by Adolph Furstner. U.S. Copyright Renewed. Copyright assigned 1943 to Hawkes & Son (London) Ltd. (a Boosey & Hawkes Company) for the world excluding Germany, Italy, Portugal and the former Territories of the USSR (excluding Estonia, Latvia, and Lithuania).
Strauss, *Capriccio* © Copyright 1942 by Richard Strauss. Copyright Renewed. Sole agents for the world except Germany, Italy, Portugal and the former Territories of the USSR (excluding Estonia, Latvia, and Lithuania): Hawkes & Son (London) Ltd. (a Boosey & Hawkes company). Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Strauss, *Der Rosenkavalier* © Copyright 1910, 1911 by Adolph Furstner. Copyright Renewed. Copyright assigned 1943 to Hawkes & Son (London) Ltd. (a Boosey & Hawkes Company) for the world excluding Germany, Italy, Portugal and the former Territories of the USSR (excluding Estonia, Latvia, and Lithuania). Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Strauss, *Ruhe, meine Seele*, Op. 27, No. 1 – Courtesy of Boosey & Hawkes, Inc.
Strauss, *Salome* © Copyright 1905 by Adolph Furstner. Copyright Renewed. Copyrigbt assigned 1943 to Hawkes & Son (London) Ltd. (a Boosey & Hawkes Company) for the world excluding Germany, Italy, Portugal and the former Territories of the USSR (excluding Estonia, Latvia, and Lithuania). Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Strauss, *Sinfonia domestica* © Copyright 1904, 1932 by Bote & Bock Musik-und Buhnenverlag GMBH & Co., Berlin (a Boosey & Hawkes company). Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *J.S. Bach Choral Variations* © Copyright 1956 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Movements for Piano and Orchestra* © Copyright 1960 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Orpheus* © Copyright 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Petrushka* © Copyright 1912 by Hawkes and Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Revised version: © Copyright 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Pulcinella* Suite © Copyright 1925 by Hawkes and Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Revised version © Copyright 1966 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Le Sacre Du Printemps* © Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Threni* © Copyright 1958 by Boosey & Co. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Symphony of Psalms* © Copyright 1931 by Hawkes and Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Revised version: © Copyright 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.
Stravinsky, *Symphony in Three Movements*, Courtesy of Boosey & Hawkes, Inc.
L. Bernstein, *Fancy Free* © Copyright 1950, 1968 by Warner Bros. Inc. Copyright Renewed. Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher. Boosey & Hawkes, Inc., Sole Agent. Reprinted by permission.
Bernstein, *On the Town* © 1945, 1968 by Warner Bros. Inc. Copyright Renewed. Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher. Boosey & Hawkes, Inc., Sole Agent. Reprinted by permission.

Elgar, *Pomp and Circumstance*, No. 1 © Copyright 1901 by Boosey & Co. Copyright Renewed. Reprinted by permission of Boosey & Hawkes, Inc.

Vaughan Williams, *Symphony No. 6* in E minor © Oxford University Press 1948. Used by permission. All rights reserved.

Walton, *Belshazzar's Feast* © Oxford University Press 1931. Renewed in USA 1959.
Used by permission. All rights reserved.

Bassett, *Variations* © 1966 by C.F. Peters Corporation; Used by permission.

Warren Benson, *Symphony for Drums and Wind Orchestra* © 1963 by Henmar Press, Inc.; Used by permission of C.F. Peters Corporation.

Schoenberg, *Five Pieces for Orchestra* © 1952 by Henmar Press, Inc.; Used by permission of C.F. Peters Co.

Strauss, *Don Juan*, Used by permission of C.F. Peters Corporation.

Strauss, *Don Quixote*, Used by permission of C.F. Peters Corporation.

Strauss, *Till Eulenspiegel*, Used by permission of C.F. Peters Corporation.

Strauss, *Also Sprach Zarathustra*, Used by permission of C.F. Peters Corporation.

Dahl, *Sinfonietta* © 1969 by Tetra Music Corporation c/o Plymouth Music, Inc. 170 N. E. 33rd St. P.O. Box 24330 Ft. Lauderdale, Fla 33307

Schuman, *New England Triptych* © 1957 Merion Music, Theodore Presser Company sole representative. Used By Permission Of Tbe Publisher.

Ravel, *Bolero* © 1929 Durand S.A. Used By Permission.

Ravel, *Daphnis et Chloe*, Suite No. 1 © 1913 Durand, S.A. Used By Permission.

Ravel, *Daphnis et Chloe*, Ballet © 1913 Durand, S.A. Used By Permission.

Ravel, *Ma Mere L'Oye* © 1912 Durand, S.A. Used By Permission.

Ravel, *Rapsodie Espagnole* © 1908 Durand, S.A. Used By Permission.

Ravel, *La Valse* © 1921 Durand, S.A. Used By Permission.

Milhaud, *La Creation Du Monde* © 1923 Editions Max Eschig. Used By Permission.

Ravel, *Pavane pour une infante défunte* © 1910 Editions Max Eschig. Used By Permission.

Stachowski, *Irisation for Orchestra* © Polski Wydawnictwo Muzyczne. Used by Permission.

Polin, *The Death of Procris* from *The Death of Procris* by Claire Polin. Copyright 1974 by Seesaw Music Corp. New York. Reprinted by permission.

Stravinsky, *Les Noces* Copyright © for all countries 1922, 1990. Chester Music, a Division of Music Sales Ltd. 8/9 Frith Street, London W1V5TZ

Barber, *Essay for Orchestra*, No. 1 Copyright © 1941 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Barber, *Symphony No. 1* Copyright © 1943 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Bloch, *Schelomo*, Copyright © 1918, 1945 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Diamond, *Fourth Symphony (Symphony No. 4)* Copyright © 1949 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Harris, *Third Symphony (Symphony No. 3)* Copyright © 1939 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of Associated Music Publishers, Inc.

Holst, *The Planets* Copyright © 1921 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Khachaturian, *Sabre Dance* (from *Gayne* Ballet) Copyright © 1954 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schimler, Inc.

Piston, *The Incredible Flutist*, Copyright © 1966 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Powell, *Miniatures for Baroque Ensemble* Copyright © 1961 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Prokofiev, *Symphony No. 5* Copyright © 1947 (Renewed) G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc. (ASCAP)

Schuller, *Concerto for Orchestra*, No. 2 Copyright © 1987 by Associated Music Publishers, Inc. (8MI) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of Associated Music Publishers, Inc.

Sessions, *Symphony No. 2* Copyright © 1949 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Shostakovich, *Symphony No. 1* Copyright © 1927 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Shostakovich, *Symphony No. 5* Copyright © (1939) (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Shostakovich, *Symphony No. 6* Copyright © 1941 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.

Shostakovich, *Symphony No. 8* Copyright © 1948 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission of G. Schirmer, Inc.
Stravinsky, *Dumbarton Oaks Concerto* Copyright © 1938 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by permission.
Stravinsky, *L'Histoire du Soldat* Copyright © 1924 (Renewed) J & W Chester Music Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved. All rights for the U.S. and Canada controlled by G. Schirmer Inc. (ASCAP) Used by Permission of G. Schirmer, Inc. (ASCAP)
Ravel, *Menuet Antique* Copyright © by Enoch and CIE. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by permission of G. Schirmer, Inc., as agents for Enoch and CIE
Weinberger, *Polka and Fugue* (From *Schwanda and The Bagpiper*) Copyright © 1930 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by permission of Associated Music Publishers, Inc.
Elgar, *Enigma Variations* Copyright © by Novello & Co., Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by permission of G. Schirmer, Inc., as agents of Novello & Co., Ltd.
Stravinsky, *Tango* (from *A Soldier's tale*) Copyright © 1924 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by permission of G. Schirmer, Inc.
Gershwin, *Concerto in F* © 1927 New World Music Corporation. Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission of Warner Bros Music.
Gershwin. *Rhapsody in Blue* © 1924 WB Music Corp. Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission.
Gershwin, *Rhapsody in Blue* (original version for the Whitman Band) © 1924 WB Music Corp.; Copyright Renewed. All Rights Reserved. Used by permission.
Crumb, *Echoes of Time and the River* © 1968 Mills Music, Inc., a division of Filmtrax Copyright Holdings, Inc. International Copyright Secured. Made in USA All Rights Reserved.
Penderecki. *Threnody to the Victims of Hiroshima* © by Moeck Verlag. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Moeck Verlag.
M. Gould, *interplay* © 1961 Mills Music, Inc., a division of Filmtrax Copyright Holdings, Inc. International Copyright Secured. Made in the U.S.A. All Rights Reserved.
Berg, *Lyric Suite* © 1927 by Universal Edition; Copyright renewed; All Rights Reserved; Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition.
Berg, *Violin Concerto* © 1936 by Universal Edition. Copyrightrenewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition.
Berio, *Circles* © 1976 by Universal Edition (London) Ltd., London. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. agent for Universal Edition.
Hindemith, *Kleine Sonate* © B. Schott's Söhne, Mainz, 1929. © renewed 1957. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for B. Schott's Sohne.
Hindemith, *Mathis der Maler* © B. Schott's Söhne, Mainz, 1934. © renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for B. Schott's Söhne.
Hindemith, *Nobilissima Visione* © B. Schott's Söhne, Mainz, 1940; © renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for B. Schott's Söhne.
Hindemith, *Der Schwanendreher* © B. Schott's Söhne, Mainz, 1936. © renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for B. Schott's Söhne.
Hindemith, *Sonata*, Op. 11, No. 4 © B. Schott's Söhne, Mainz, 1921. © renewed by Schott & Co., Ltd., London 1949. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for B. Schott's Söhne.
Hindemith, *Symphonic Metamorphoses* © Associated Music Publishers Inc., New York, 1945. ©Assigned to B. Schott's Söhne, 1946. © renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for B. Schott's Söhne.
Kodály, *Hary Janos* © 1927 by Universal Edition. © assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd., London. © renewed. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition, London.
Kodály, *Psalmus Hungaricus* © 1926 by Universal Edition. © renewed. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for B. Schott's Söhne.
Mahler, *Symphony No. 10* © Copyright by Universal Edition, A. G., Wien. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition Vienna.

Per le fotografie si ringraziano:
Wander Collection (p. 338); Courtesy of Osmun Music, Inc. (pp. 346-8); Kind permission of Johnson Cases, Inc.: www.johnsoncases.com (p. 347); Courtesy of Louis Ouzer (p. 478; p. 483).

Parte prima

STRUMENTAZIONE

1
L'ORCHESTRA IERI E OGGI

Aristotele, nel suo celebre discorso sulla musica, afferma che è difficile, se non impossibile, per chi non sa suonare, essere buon giudice delle esecuzioni altrui[1]. Si riferiva a esecuzioni solistiche vocali o strumentali, ma si può dire lo stesso di coloro che devono giudicare il valore, la professionalità e l'efficacia di un brano di musica orchestrale. L'esperienza di prima mano in un campo specifico delle arti musicali rende il compositore, direttore, insegnante, esecutore o studente più consapevole delle peculiarità dell'argomento con cui si trova a doversi confrontare. Dal momento che molti musicisti hanno a che fare con quel grande strumento musicale che chiamiamo orchestra, è estremamente importante che lo studio dell'orchestrazione e della strumentazione diventi parte integrante della formazione di ogni musicista.

L'orchestra è certamente una delle più nobili creazioni della civiltà occidentale. Lo studio delle sue complesse caratteristiche illumina molti aspetti importanti della musica, poiché dopotutto i timbri e la loro mescolanza rendono chiara tanto la forma quanto il contenuto di una composizione; inoltre, sono gli specifici colori orchestrali e la spaziatura degli accordi nel tessuto musicale a conferire una "personalità" alla musica di un determinato compositore, dal periodo classico al nostro tempo. Adam Carse conclude il suo istruttivo volume sulla storia dell'orchestrazione[2] con questo giudizio:

> L'orchestrazione ha significato molte cose per molti compositori. È stata il servitore dei grandi, un aiuto per i mediocri, un rifugio per i deboli. Il suo passato è racchiuso nel santuario dei lavori dei grandi che non ci sono più, il suo presente vive nell'esercizio dei più recenti progressi, il suo futuro si nasconde ai nostri occhi esattamente come si nascondeva alla fine del sedicesimo secolo.

Impadronirsi della tecnica dell'orchestrazione porta a una comprensione più profonda della sensibilità con cui i grandi compositori hanno

---

[1] Aristotele, *Politica*, trad. it. e cura di R. Laurenti, Roma/Bari, Laterza 1997[4] (2007[9]), VIII, 6, p. 274: «[...] invero è tra le cose impossibili o difficili, fare da giudici diligenti quando non si ha la pratica dell'arte».

[2] Adam Carse, *History of Orchestration*, New York, Dover 1964, p. 337.

trattato l'orchestra sinfonica, e di come ognuno di loro si è servito di questo straordinario strumento per rendere più chiare e intense le proprie idee musicali. L'arte dell'orchestrazione è di necessità estremamente personale. Il suono orchestrale di Wagner, per esempio, è profondamente diverso da quello di Brahms anche se i due compositori sono vissuti nello stesso periodo. Da questo punto di vista, l'orchestrazione è simile all'armonia, alla melodia, o a qualsiasi altro parametro musicale. È perciò essenziale acquisire le competenze di base di quest'arte per renderle personali in un momento successivo. L'orecchio sarà il fattore decisivo nella scelta degli strumenti e delle loro combinazioni. Per tale ragione sarà utile concentrarsi immediatamente nello sviluppo dell'orecchio e cercare di renderlo capace di sentire e distinguere i colori.

Lo scopo di questo libro è di rendere familiare il lettore con il caratteristico e particolare suono di ciascuno strumento da solo e in combinazione con altri, e al tempo stesso con le tecniche usate per produrre tali suoni. Acquisire questa familiarità permetterà al compositore di mettere in partitura un certo colore sonoro dopo averlo sentito attraverso il suo orecchio interiore. Come ha detto in sintesi Walter Piston: «Devi sentire ciò che metti sulla pagina». Chiameremo questa capacità "sentire mentalmente".

In confronto con lo sviluppo di altre aree delle discipline musicali, l'orchestrazione come oggi la conosciamo è giunta con un certo ritardo. È vero che gli strumenti sono stati usati fin dagli albori della storia, ma nella maggior parte dei casi venivano impiegati per accompagnare voci o per improvvisare in occasioni di festa. Durante il Medioevo e il Rinascimento il compositore non specificava mai gli strumenti che dovevano eseguire le varie parti, ma indicava genericamente "soprano, contralto, tenore o basso". Nella prefazione al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), Claudio Monteverdi ha scritto che un sentimento uniforme presuppone che non si cambi la combinazione degli strumenti. Ancora nel 1740, Leopold Mozart scriveva nell'introduzione a una delle sue *Serenate* che «se l'esecutore del trombone contralto non è abbastanza capace, occorre chiedere a un violinista di suonare la parte del trombone su una viola». Ma nel bel mezzo del diciottesimo secolo questa era già un'eccezione, più che la norma.

L'orchestra come noi la conosciamo cominciò il suo piuttosto lento sviluppo a partire dall'inizio del diciassettesimo secolo. Apprendiamo da scrittori come Francesco Bacone che a metà del Seicento in Inghilterra c'erano ancora due tipi di ensemble: *musica fracta*, il gruppo occasionale ed eterogeneo ("broken consort"), e *musica sociata*, il gruppo organico e omogeneo ("whole consort"); tuttavia, le orchestre stavano cominciando ad apparire in molte corti italiane, francesi e tedesche. Possiamo dividere la storia dell'orchestra in due ampi periodi: dai suoi esordi fino alla morte di Bach e di Händel, nel 1750, e dalla Scuola di Mannheim, Haydn e Mozart fino a oggi.

Nel corso del primo periodo l'elemento più rilevante fu la tensione verso una stabilizzazione dell'intera orchestra. Il gruppo degli archi fu

il primo a essere sfruttato perché la costruzione dei quattro strumenti principali – violino, viola, violoncello e contrabbasso – fu perfezionata intorno alla fine del diciassettesimo secolo, e l'istituzione di concerti pubblici nel diciottesimo secolo fece da catalizzatore al graduale sviluppo di un'orchestra con una consistente sezione di strumenti ad arco. L'opera e il balletto furono anche importanti nello sviluppo delle tecniche di scrittura e per la ricerca di specifici colori orchestrali: Lully già nel 1686 usava un'orchestra d'archi più flauti (o flauti dolci), oboi, fagotti, corni, trombe e timpani. Va però ricordato che questa compagine non era ancora universalmente accettata. Durante la sua vita Bach sperimentò ogni sorta di combinazione orchestrale, specialmente per accompagnare le sue *Cantate*. In questo come in molti altri casi era la disponibilità degli esecutori a influire decisamente sulla costituzione dell'orchestra.

Al tempo di Haydn e di Mozart la stabilizzazione era stata all'incirca raggiunta, ed era considerato normale che un'orchestra, a differenza di un gruppo da camera anche numeroso, fosse composta di tre diverse sezioni: gli archi (primi e secondi violini, viole, violoncelli e contrabbassi), i legni (due flauti, due oboi, due clarinetti e due fagotti) e gli ottoni (due corni, due trombe, più i timpani). Per il momento l'orchestra sinfonica standard non aveva ancora una sezione autonoma di percussioni, che però già esisteva nell'orchestra d'opera: strumenti come il tamburo militare, la grancassa, il triangolo e i piatti erano comunemente usati nelle partiture operistiche. I timpani tuttavia nell'orchestra classica venivano considerati parte degli ottoni; la ragione era semplicemente pratica, perché i timpani venivano invariabilmente usati insieme alle trombe, e sono rari, in questo periodo, i casi diversi. Ci si chiede spesso perché le trombe si scrivono sotto i corni – pure nelle partiture più moderne – anche se suonano in un registro più acuto; la ragione è storica: i corni sono stati usati in orchestra prima delle trombe, e le trombe venivano scritte in partitura accanto ai timpani perché i loro interventi venivano spesso accoppiati.

Dal periodo classico in avanti l'orchestra crebbe e si sviluppò rapidamente. In primo luogo strumenti ausiliari come l'ottavino, il corno inglese, il clarinetto basso e il controfagotto andarono ad aumentare l'estensione del gruppo dei legni, mentre altri strumenti provenienti dall'orchestra d'opera arricchivano l'orchestra sinfonica (tromboni, arpe e un più ampio gruppo di percussioni). Berlioz riunì per specifiche occasioni enormi orchestre in cui i legni, gli ottoni e le percussioni erano più che raddoppiati e gli archi molto ampliati. Al tempo di Mahler e di Stravinsky la grande orchestra come la conosciamo noi era già la norma. Gli archi, invece di essere 6, 6, 4, 4, 2 erano 18, 16, 14, 12, 10 (i numeri si riferiscono ovviamente al gruppo di esecutori in ciascuna sezione). Né era inconsueto usare sei flauti, cinque oboi, sei clarinetti, quattro fagotti, quattro trombe, quattro tromboni, due tube, due arpe, pianoforte e una schiera di percussioni che richiedeva quattro o cinque esecutori.

Non soltanto le dimensioni dell'orchestra sono aumentate, ma anche il suo uso si è fatto sempre più sofisticato. Quando non importava che

strumento suonasse una certa parte, il compositore non si assumeva la responsabilità dell'orchestrazione e, almeno dal punto di vista odierno, non era molto interessato ai problemi timbrici. Ma da quando l'orchestra è diventata un imponente apparato, e ogni nota, accordo, timbro e sfumatura sono diventati parte integrante della composizione, è stato necessario codificare l'arte dell'orchestrazione, in modo che potesse essere insegnata. Alcuni dei grandi orchestratori del diciannovesimo secolo hanno sentito il bisogno di mettere per iscritto le loro idee e le loro intuizioni. Fra i più importanti testi di orchestrazione dell'Ottocento ci sono quello di Berlioz (che fu rivisto da Richard Strauss) e quello di Rimskij-Korsakov. Entrambi trattano sia la tecnica di ogni strumento separatamente sia le varie combinazioni che all'autore sono sembrate riuscite nei propri lavori: Rimskij-Korsakov, in particolare, ha usato esclusivamente esempi propri per illustrare ogni argomento; dopotutto, era un grande orchestratore e un audace sperimentatore, e ci ha reso disponibili intuizioni e spiegazioni che non sarebbero state possibili se avesse usato lavori di altri compositori.

Pare che Maurice Ravel abbia ricevuto dal suo editore la proposta di scrivere un libro di orchestrazione; declinò educatamente l'invito, ma si dice che abbia confessato agli amici che se avesse dovuto scrivere un simile libro, avrebbe incluso tutti gli esempi della sua musica per orchestra che riteneva mal congegnati. Siccome consideriamo Ravel uno dei giganti dell'orchestrazione, sarebbe veramente interessante avere un libro del genere, perché è impossibile immaginare punti deboli nell'orchestrazione di Ravel. A questo proposito è utile ricordare che anche nell'orchestrazione il gusto cambia, e alcuni dei problemi riguardanti tali cambiamenti saranno discussi nei capitoli 15, 16 e 17. Grandi musicisti come Wagner, Mahler, Weingartner, Mengelberg, Toscanini e Beecham si sono presi la briga di "migliorare" le orchestrazioni delle sinfonie di Beethoven e Schumann per adattarle alle orchestre più grandi e al gusto per la pienezza orchestrale della fine dell'Ottocento e del primo Novecento. Mozart riorchestrò il *Messiah* di Händel, aggiungendo clarinetti e tromboni per soddisfare le orecchie dei propri contemporanei.

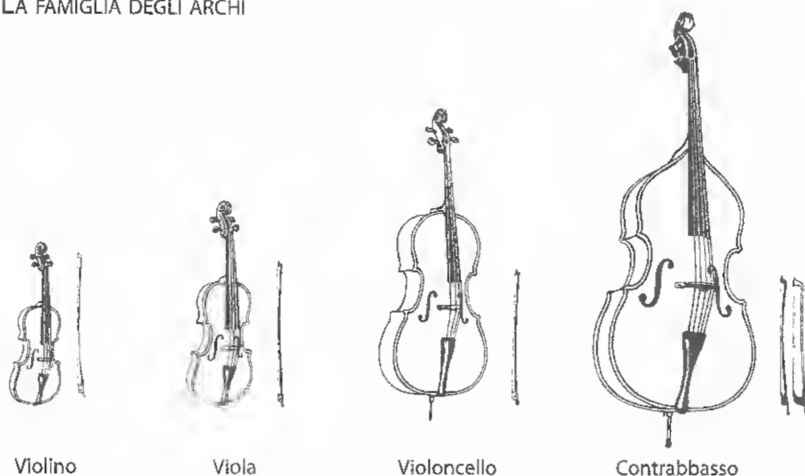
L'arte dell'orchestrazione è oggi sofisticata e complessa. È anche estremamente individuale, e dipende molto dal gusto e perfino dalle idiosincrasie del compositore. Capito questo, occorre padroneggiare le tecniche di scrittura di ciascuno strumento e ascoltare attentamente le varie combinazioni. Lo studente può imparare molto dalla riduzione di una partitura all'essenziale suonabile al pianoforte, o dal creare una partitura partendo da un pezzo per pianoforte. Questo tipo di attività è stata molto comune per oltre un secolo e offre impagabili insegnamenti sulla chiarezza e il colore in orchestra. Fantastici orchestratori come Ravel, Debussy e Stravinsky hanno spesso composto le loro più innovative partiture al pianoforte e le hanno orchestrate successivamente, mentre Webern e Berg hanno scritto accurate riduzioni per pianoforte di enormi partiture orchestrali di Schönberg e Berg in

modo da renderle più facili da studiare. Ai nostri giorni il compositore o orchestratore riceve spesso la richiesta di riorchestrare certi lavori per renderli eseguibili nelle scuole di musica. Nel corso di questa trattazione saranno studiati questi e altri aspetti pratici.

Nel libro gli strumenti usati più frequentemente nella moderna orchestra sinfonica verranno trattati più diffusamente; ma con l'avvento di tanti gruppi barocchi e grandi eterogenei gruppi da camera, si è ritenuto importante includere alcuni strumenti propri di questi ensemble e di descrivere alcune loro caratteristiche e tecniche di base. L'Appendice B offre anche riferimenti bibliografici per reperire ulteriori informazioni sugli strumenti che sono trattati meno diffusamente.

2
INTRODUZIONE AGLI ARCHI

La famiglia degli archi



Violino Viola Violoncello Contrabbasso

La moderna orchestra sinfonica è abitualmente divisa in quattro sezioni o registri: archi, legni, ottoni e percussioni. La sezione degli archi – violini, viole, violoncelli e contrabbassi, tecnicamente chiamati *cordofoni*[1] –, è stata la prima a essere pienamente sviluppata e utilizzata dai compositori. Questa preferenza può essere spiegata in diversi modi: rispetto alle altre sezioni, gli archi hanno raggiunto l'attuale stato di perfezione costruttiva già intorno al 1700, e i membri della "famiglia del violino" – come vengono talvolta chiamati – hanno il maggior numero di caratteristiche comuni. Alcune altre ragioni della preferenza nutrita dai compositori per gli archi sono:

1. la straordinaria estensione, che copre sette ottave tra i contrabbassi e i violini;

---

[1] Il termine si riferisce agli strumenti musicali il cui suono è prodotto dalla vibrazione primaria di una corda tra due punti fissi (v. anche nelle percussioni, cap. 12, p. 501).

2. il colore timbrico omogeneo su tutta l'estensione, con poche variazioni fra i diversi registri;
3. l'ampia gamma dinamica, che va da un *pianissimo* quasi inudibile a un consistente *fortissimo*;
4. la ricchezza della qualità timbrica, che produce un particolare "calore" adatto a passaggi *espressivi*;
5. la versatilità nel produrre diversi tipi di suono (con arco, pizzicato, battuto ecc.), nell'eseguire passaggi rapidi, lente melodie sostenute, salti, trilli, bicordi e configurazioni accordali, e anche effetti speciali, perfino extramusicali;
6. la capacità di mantenere il suono a lungo, con una continuità non ostacolata dalla necessità dell'esecutore di respirare, a differenza degli strumenti a fiato.

Gli archi di una grande orchestra sinfonica sono costituiti dal seguente numero di esecutori[2], che a coppie condividono un leggio:

violini primi	da 16 a 18 esecutori	8 o 9 leggii
violini secondi	da 14 a 16 esecutori	7 o 8 leggii
viole	da 10 a 12 esecutori	5 o 6 leggii
violoncelli	da 10 a 12 esecutori	5 o 6 leggii
contrabbassi	da 8 a 10 esecutori	4 o 5 leggii

Costruzione

Come una vera famiglia, gli strumenti ad arco hanno molte cose in comune: la stessa costruzione e le stesse proprietà acustiche, modi di suonare simili, e peculiari problemi e particolarità. Parlare di queste caratteristiche comuni, prima di considerare ciascuno strumento separatamente, aiuterà a chiarire la posizione di ogni strumento nella famiglia, e a mettere in luce le piccole variazioni e differenze che ciascun membro rivelerà a uno specifico esame. Dal momento che useremo determinate parole per descrivere la struttura degli strumenti ad arco nel corso di tutto il libro, questo capitolo ha lo scopo di introdurre l'appropriata terminologia.

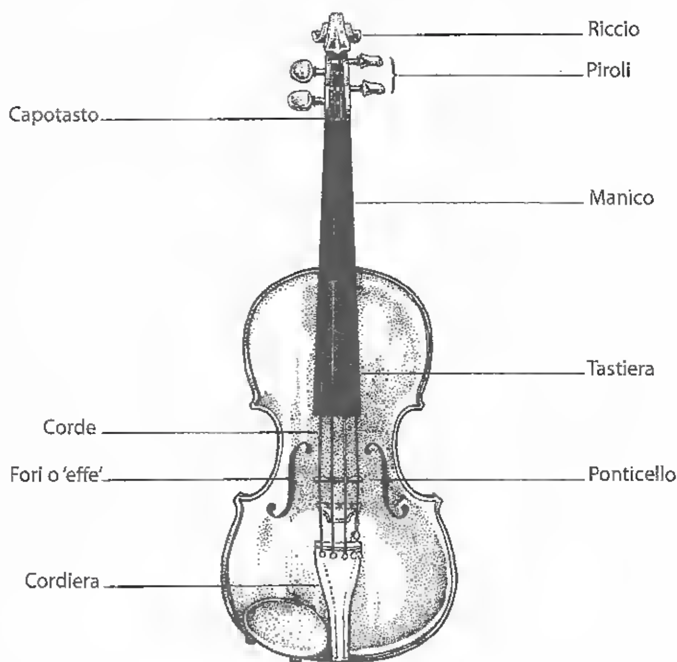
A parte le proporzioni, che verranno fornite quando si entrerà nel dettaglio di ciascun membro della famiglia, la costruzione di tutti gli strumenti, così come il nome delle loro diverse parti, è identica a quella del violino disegnato nella pagina seguente.

Ogni strumento consiste di due parti principali, entrambe fatte di legno: la cassa e il manico. La parte superiore della cassa, detta

---

[2] Queste indicazioni corrispondono alle grandi orchestre di fama internazionale. Un certo numero di orchestre, pur di buona reputazione, dispone di archi meno numerosi, talvolta in numero dispari, fino a 11-9-7-5-3. Se l'intonazione è buona, la differenza che si avverte non è tanto di volume quanto di calore e rotondità del suono. [n.d.c.]

tavola armonica, e la parte inferiore, detta *fondo*, sono entrambe curve; insieme alle parti laterali, dette *fasce*, formano una scatola cava che funziona da risuonatore e rinforza le vibrazioni delle corde. L'aspetto d'insieme del corpo in qualche modo somiglia a una forma umana: sembra perfino possedere un girovita. All'interno del corpo è presente l'*anima* (una sorta di cilindro di legno che collega il fondo al coperchio), che trasmette le vibrazioni delle corde. Il manico sostiene un elemento lungo e sottile fatto di legno (oggi normalmente di ebano), detto *tastiera*; nella sua parte superiore si trova il *cavigliere*, che contiene i *piròli* (o *bischeri*) rotanti, e una piccola volùta, situata sopra i piroli, chiamata *riccio*. Sopra la tastiera e la tavola armonica sono tese quattro corde (nel caso del contrabbasso talvolta cinque), di cui un'estremità è arrotolata intorno a un pirolo, per passare sopra un piccolo pezzo di legno, detto *capotasto*, lungo la tastiera, poi sopra il *ponticello*, e agganciarsi infine a un terzo elemento di legno o plastica, chiamato *cordiera*. Un arco strisciato perpendicolarmente alla corda, tra la fine della tastiera e la posizione del ponticello, fa vibrare la corda, producendo il suono. Anche il ponticello, che sostiene le corde, vibra, e le sue vibrazioni passano alla tavola armonica e, in misura minore, sono riflesse dal fondo. Sulla tavola armonica sono intagliati due fori – chiamati *effe* perché somigliano alla lettera dell'alfabeto – che permettono alla tavola armonica di vibrare liberamente, e al suono di uscire dal corpo dello strumento.
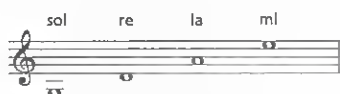


VIOLINO

ACCORDATURA

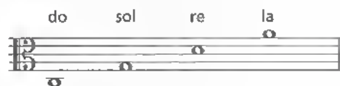
Tre strumenti ad arco – il violino, la viola e il violoncello – sono accordati per quinte, mentre il contrabbasso è accordato per quarte.

Qui di seguito si mostrano le altezze delle corde vuote degli strumenti; il termine *corde vuote* si riferisce al suono che producono le corde quando non sono sfiorate o premute dalle dita della mano sinistra.

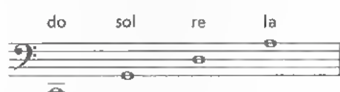
Es. 2-1. Accordatura del violino



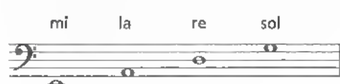
Es. 2-2. Accordatura della viola



Es. 2-3. Accordatura del violoncello



Es. 2-4. Accordatura del contrabbasso



Il contrabbasso può avere cinque corde grazie a una estensione meccanica. L'accordatura standard in questo caso diventa[3]:

Es. 2-5. Accordatura del contrabbasso a cinque corde



Il contrabbasso è l'unico strumento traspositore della famiglia, e l'effetto è una ottava sotto.

CD-ROM
CD-1
FINGERING/
SHIFTING

Diteggiatura

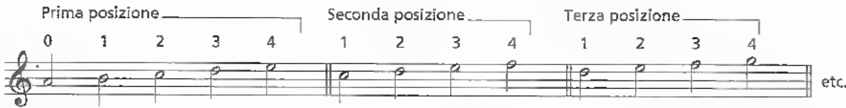
Per ottenere suoni diversi da quelli delle corde vuote, l'esecutore preme con le dita della mano sinistra le corde sulla tastiera, accorciando così la parte messa in vibrazione e ottenendo di conseguenza una nota più acuta. La corda vibra infatti soltanto tra il ponticello e il capotasto. La mano sinistra si muove quindi lungo la tastiera dalla posizione più vicina al capotasto (*prima posizione*) verso il punto in cui l'archetto viene sfregato sulle corde (che si trova tra la fine della tastiera e il ponticello).

A seconda di dove si posiziona il primo dito della mano sinistra, muovendo la mano lungo la tastiera si passa da una posizione all'altra,

[3] La corda più grave può anche essere accordata in si. [n.d.c.]

come si può vedere nell'Es. 2-6. La diteggiatura è indicata sopra il rigo: il numero "0" indica la corda vuota, il numero "1" il primo dito (l'indice della mano sinistra), il numero "2" il secondo dito (il medio della mano sinistra) e così via.

Es. 2-6. Prima, seconda e terza posizione del violino e della viola



Di seguito è data la diteggiatura delle prime cinque posizioni di base del violino e della viola, riferite alla seconda corda, la[4].

Il principio su cui si basa la diteggiatura è lo stesso per tutti gli strumenti ad arco, tuttavia certi dettagli possono differire, in particolare per quanto riguarda il violoncello e il contrabbasso. Il tema della diteggiatura sarà pertanto approfondito nel corso del terzo capitolo, nelle sezioni specifiche dedicate a ciascuno strumento.

LE CINQUE POSIZIONI FONDAMENTALI DEL VIOLINO E DELLA VIOLA

	Prima posizione corda di la	*Seconda posizione corda di la*	*Terza posizione corda di la*	*Quarta posizione corda di la*	*Quinta posizione corda di la*
1° dito	si				
2° dito	do	1° do			
3° dito	re	2° re	1° re		
4° dito	mi	3° mi	2° mi	1° mi	
		4° fa	3° fa	2° fa	1° fa
			4° sol	3° sol	2° sol
				4° la	3° la
					4° si

DOPPIE, TRIPLE E QUADRUPLE CORDE

CD-ROM
CD-1
MULTIPLE STOPS

Quando due o più note sono suonate su corde adiacenti queste vengono definite *doppie*, *triple* o *quadruple corde*, oppure *strappate*. Ci sono due tipi di doppie corde (dette anche *bicordi*):

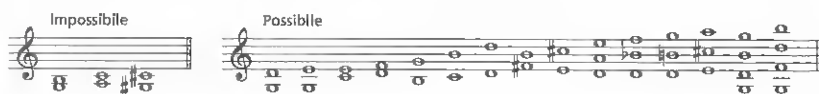
1. uno o entrambi i suoni emessi da corde vuote;
2. entrambi i suoni emessi da corde premute.

[4] Per una descrizione completa delle altezze che è possibile produrre in prima posizione vedi le figure di p. 62 (violino), p. 79 (viola), p. 90 (violoncello) e l'Es. 3-71 di p. 99 (contrabbasso).
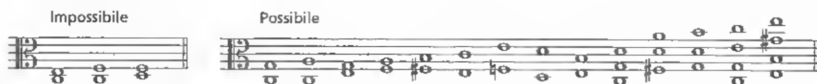
La pratica di suonare due note contemporaneamente tirando l'arco su due corde adiacenti è possibile su tutti gli strumenti ad arco. Sono possibili anche accordi di tre o quattro suoni, purché sempre su corde adiacenti; essi sono chiamati *tricordi* e *tetracordi*. Nel caso dei tricordi, affinché tutte le note suonino contemporaneamente si dovrà esercitare una maggiore pressione sulla corda di mezzo (a causa della curvatura del ponticello); per tale ragione, l'attacco simultaneo di tre note può essere realizzato solo a un livello dinamico relativamente alto (***f*** o ***mf***). Quando invece sono richieste triple corde in ***p*** o ***pp***, l'esecutore dovrà arpeggiarle leggermente. Nei tetracordi l'arco è in grado di far vibrare a lungo solo due note per volta, perciò tutti i tetracordi devono essere arpeggiati. Si tenga presente che l'archetto usato nel diciassettesimo e diciottesimo secolo era più curvo di quello odierno[5], ed era pertanto più facile far vibrare quattro corde contemporaneamente: il legno, nel mezzo dell'archetto, era incurvato verso l'esterno (in direzione opposta alle corde), mentre il legno degli archetti moderni curva leggermente verso l'interno (in direzione delle corde). I migliori tricordi e tetracordi contengono una o più note eseguite sulle corde vuote, che sono caratterizzate da una risonanza più lunga.

Ecco alcuni esempi di bicordi, tricordi e tetracordi di semplice utilizzo per ciascuno dei quattro strumenti, accanto a degli esempi di bicordi di impossibile esecuzione, dato che entrambe le altezze possono essere suonate solo sulla stessa corda. Si troveranno informazioni più complete nel terzo capitolo.
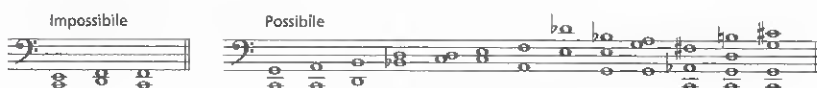
Es. 2-7. Violino



Es. 2-8. Viola
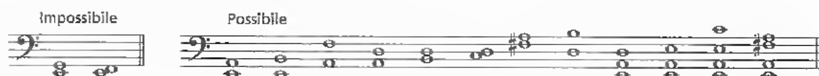


Es. 2-9. Violoncello



[5] In realtà si tratta di un'ipotesi che recenti ricerche musicologiche hanno messo in discussione. [n.d.c.]

Es. 2-10. Nel contrabbasso sono praticamente utilizzabili solo le doppie corde che includono una corda vuota



Archi divisi

divisés (Fr.); *divided* (Ingl.); *geteilt* (Ted.)

Poiché l'orchestra sinfonica dispone di più di un esecutore per ciascuna parte degli archi, i bicordi possono essere divisi tra i due esecutori che siedono allo stesso leggio; l'esecutore che siede alla destra del leggio ("all'esterno") suona la nota più acuta, mentre quello che siede alla sinistra ("all'interno") la più grave. Per indicare questa divisione, sulla parte si scrive *divisi*, o la sua abbreviazione *div.* Se la parola *divisi* non appare sulla parte, ogni esecutore suonerà il bicordo come una corda doppia; tuttavia qualche volta è aggiunta l'indicazione *non div.*, al fine di avere la certezza che l'esecutore suoni a corde doppie. Quando l'indicazione *divisi* non è più necessaria, si scrive sulla parte *unisono* o *uniti* (*un.*).

Es. 2-11. Debussy, *Nocturnes*, "Nuages", bb. 7-15 (solo gli archi)

CD-1/TR. 1

7 Modéré

Timp.

Vl. 1 — 8va — pp — a 3 — pp — Div. a 6 — pp

Vl. 2 — pp — a 3 — pp

Vle

Vlc.

Cb.

Quando devono essere divisi accordi di tre o quattro suoni, è utile specificare in che modo ciò debba essere fatto.

Es. 2-12. Divisione di corde triple o quadruple

Se il compositore vuole che accordi di tre suoni siano eseguiti da tre diversi esecutori, sulle parti deve essere indicato *div. a 3*, o, nel caso di quattro suoni, *div. a 4*. Se la divisione deve avvenire per leggii, vale a dire il primo leggio suona la nota più acuta, il secondo quella successiva e così via, è meglio scrivere per esteso tre o quattro voci diverse e indicare *dividere per leggii – par pupitres* (Fr.); *by stands* (Ingl.); *Pultweise* o abbr. *Pult.* (Ted.).

Nel prossimo esempio, il compositore non solo ha specificato la divisione per leggii a sinistra della partitura, ma anche indicato *divisi* (*geteilt*) per ciascun leggio previsto dalla partitura stessa.

Es. 2-13. R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, a [27]

CD-1/TR. 2

In un passaggio in cui il compositore volesse far suonare solo metà della sezione, la parte dovrà riportare l'indicazione *la metà* o *metà – la moitié* (Fr.); *half* (Ingl.); *die Hälfte* (Ted.): in questo caso gli esecutori "interni", cioè quelli che siedono alla sinistra del leggio, non suoneranno durante il passaggio in questione. Perché ricomincino a suonare dovrà comparire l'indicazione *tutti – tous* (Fr.); *all* (Ingl.); *Alle* (Ted.)[6].

[6] È utile precisare che dividere gli archi è un'importante risorsa espressiva che ne modifica, sia pur sottilmente, il timbro; ne consegue che per il compositore è anche una risorsa stilistica (Es. 5-31). La divisione più comune e standardizzata nella pratica orchestrale è quella per 2 all'interno di ciascun leggio, e può essere utilizzata dal semplice bicordo alle strappate di quattro suoni. Generalmente le due parti sono sostanzialmente omoritmiche; metà della fila segue la prima parte (primo violino, prima viola ecc.) e l'altra metà segue l'altra prima parte (*concertino*). La divisione per 3 è anche abbastanza comune, ma la sua messa in pratica più laboriosa, per ovvie ragioni aritmetiche. L'esempio di R. Strauss (Es. 2-13), invece, mostra bene che se la divisione è più complessa, e le parti indipendenti, la divisione per leggii è preferibile e più chiara. Va inoltre notato che ai primi leggii, dove siedono le prime parti, sono affidati i passaggi più impegnativi o più esposti, mentre agli altri sono affidate parti più facili o di sfondo. Il primo leggio dei violini primi è a sua volta diviso tra il primo violino, che esegue quasi un assolo, e il concertino dei primi che esegue una parte più semplice ma di sapore virtuosistico. La divisione per leggii non esclude quindi la divisione per 2 all'interno di ciascun leggio, come si può notare anche nei violini secondi e nelle viole.

Vibrato

La maggior parte degli esecutori di strumento ad arco usa il *vibrato* per accrescere l'espressività di un suono tenuto. Il vibrato si ottiene premendo fermamente il dito sulla corda all'altezza desiderata e, al tempo stesso, facendolo oscillare velocemente avanti e indietro. Il vibrato aumenta anche l'intensità del suono senza cambiarne la frequenza fondamentale. Un compositore o arrangiatore può richiedere *non vibrato* o *senza vibrato* se desidera un suono più pallido, meno caldo. Per ovvie ragioni una corda vuota non può essere vibrata, ma si può dare l'impressione che ciò avvenga in due modi: vibrando la nota un'ottava sopra sulla corda più acuta vicina, in modo da creare una vibrazione "per simpatia" (il che ovviamente non è possibile se la corda vuota è già la corda più acuta); oppure vibrando la stessa altezza sulla corda più grave vicina. Il primo sistema può essere applicato alle tre corde più gravi, il secondo alle tre più acute.

Glissando e portamento

CD-ROM
CD-1
GLISSANDO

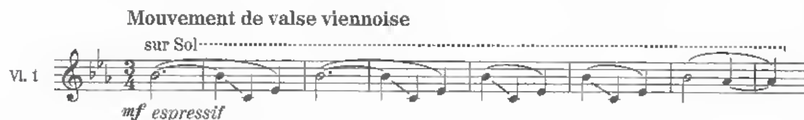
Glissando

Si tratta di un'altra tecnica comune a tutti gli strumenti ad arco, che si realizza facendo scivolare il dito su una corda da una nota all'altra. Il glissando è abitualmente indicato da una linea che congiunge le teste delle note, con o senza l'indicazione *glissando* (*gliss.*) sopra il rigo. Se ben eseguito, il glissando è realizzato in un unico colpo d'arco, e tutte le altezze tra la nota iniziale e quella finale si sentiranno senza soluzione di continuità. È possibile scivolare su una corda sia all'insù sia all'ingiù.

Ecco due famosi esempi di glissando in passaggi orchestrali:

CD-1/TR. 3
INDEX 1/0:00

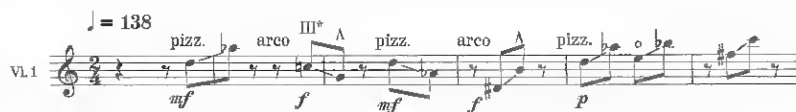
Es. 2-14. Ravel, *La Valse*, a [30]



Più gli archi sono divisi, più assumono un suono che viene giustamente definito "cameristico"; per ottenere l'effetto opposto, il compositore usa di proposito doppie, triple e quadruple corde anche dove sarebbe più semplice dividerle, sia per avere attacchi arpeggiati e solenni (cfr. Musorgskij-Ravel, *Quadri di un'esposizione*, "La grande porta di Kiev") sia per avere un suono ruvido e aggressivo (cfr. Stravinsky, *La sagra della primavera*, n. 13). [n.d.c.]

Es. 2-15. Bartók, *Musica per archi, percussione e celesta*, II mov., 1 b. prima di [170]

CD-1/TR. 3
INDEX 2/0:13



* da suonare sulla terza corda, re.

Portamento

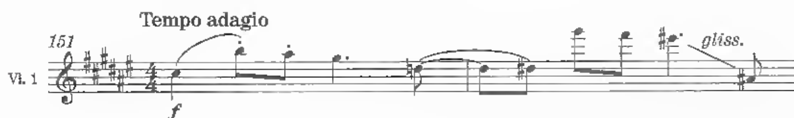
In molte partiture compare impropriamente l'indicazione *port.* (per *portamento*) dove sarebbe normale scrivere *gliss.* Il portamento in realtà è un modo più naturale ed espressivo per collegare due note distanti tra loro, e tale effetto è raramente indicato in partitura. Propriamente quindi si scrive *port.* per ottenere dall'esecutore un quasi impercettibile slittamento da una nota all'altra, mentre si scrive *gliss.* per ottenere un effetto chiaro e a volume costante[7].

Glissando su più di una corda

Se il glissando dev'essere eseguito su più di una corda non può essere un "vero" glissando, perché dev'essere interrotto quando viene raggiunta la corda vuota per proseguire sulla corda successiva, fino a raggiungere l'altezza desiderata[8].

Es. 2-16. Mahler, *Sinfonia n. 10*, I mov., bb. 151-2

CD-1/TR. 4



Glissando "diteggiato"

Un altro tipo di glissando, che chiameremo glissando "diteggiato", si trova spesso nella letteratura solistica o negli assoli di un lavoro orchestrale. Si può anche chiamare glissando "scritto per esteso", perché ogni altezza è notata e dev'essere eseguita così come scritta (cfr. Es. 2-17). Se eseguito da tutta una sezione d'archi, un passaggio come questo suona come un glissando un po' confuso.

---

[7] Il portamento era un effetto abusato nell'interpretazione romantica, contro il quale autori e direttori del Novecento hanno spesso dovuto lottare. Oggi ogni buon professionista sa che il portamento si applica correttamente solo a certi autori, mentre per altri, e particolarmente i contemporanei, viene eseguito solo se esplicitamente richiesto. [n.d.c.]

[8] È invece possibile il glissando su doppie corde, purché entro la loro estensione. [n.d.c.]

CD-1/TR. 5

Es. 2-17. Mahler, *Sinfonia n. 7*, II mov., 2 bb. prima di [92]

Allegro moderato

la–re–sol con lo stesso dito

Vl. 1

ff > *pp* *ff*

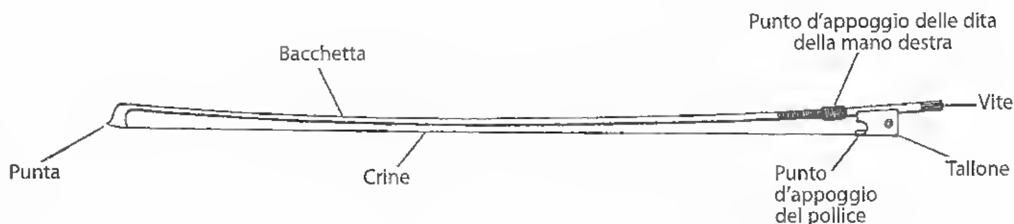
■ **Indicazioni d'approfondimento**

Bartók, *Il mandarino miracoloso*, parte prima
Debussy, *Ibéria*, parte seconda, a [38]
Mahler, *Sinfonia n. 4*, III mov., bb. 72-6 (glissando su più d'una corda)
Ravel, *La Valse*, 3 bb. prima di [27] (glissando su più d'una corda)
J. Schwantner, *Aftertones of Infinity*, bb. 18-24
R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 205-9 (glissando "diteggiato")

Arco

L'arco (o "archetto"), mediante il quale vengono suonati gli strumenti della famiglia del violino, deve il suo nome alla somiglianza con l'arma usata dagli arcieri. Ancora oggi si possono trovare dei violini arabi o dell'estremo oriente che sono suonati con archetti ricurvi, simili a quelli utilizzati per gli strumenti europei fino al sedicesimo secolo: nel corso dei tre secoli successivi, varie ricerche ed esperimenti portarono in Europa la forma dell'arco sempre più vicino a quella oggi consueta. Corelli, Vivaldi e Tartini usavano ancora archetti leggermente curvati all'infuori; la forma ultima dell'arco – curvato verso l'interno – è stata raggiunta nei modelli di François Tourte (1747-1835). Questi archi, così come quelli moderni, si compongono delle seguenti parti:

- una lunga bacchetta rastremata, curvata leggermente all'interno in direzione del crine, abitualmente fatta di legno di Pernambuco;
- una piastrina di avorio o di metallo che protegge la punta;
- del crine di coda di cavallo;
- un anello metallico al tallone che racchiude il crine e lo mantiene uniformemente disteso;
- una vite metallica mediante la quale il crine viene teso o allentato.



La tensione del crine è un elemento della massima importanza: quando il crine è ben teso, le qualità elastiche del legno si trasmettono all'intero arco, rendendo possibile l'esecuzione di qualsiasi colpo d'arco si desideri.

Le misure sono proporzionate allo scopo di bilanciare l'arco verso la metà, rendendo possibili sia agilità e buon controllo sia una più ricca qualità di suono. L'arco è tenuto fermamente ma agilmente tra le quattro dita e il pollice della mano destra. Esistono altre posizioni della mano sull'arco, specialmente per il violoncello e il contrabbasso, che vedremo in dettaglio nel cap. 3.

Arcate e colpi d'arco

L'arcata è l'atto di tirare l'arco perpendicolarmente alla corda. L'arco è normalmente tirato a metà dello spazio tra la fine della tastiera e il ponticello, ma l'esecutore può anche tirare l'arco in punti diversi, al fine di modificare il timbro dello strumento.

Questi i simboli che devono essere ricordati: ⊓ per "arco all'ingiù", quando si tira dal tallone verso la punta, e V per "arco all'insù", quando si tira dalla punta verso il tallone. Va notato che non sempre l'esecutore usa tutta la lunghezza del crine.

Su qualunque strumento ad arco un passaggio può avere arcate diverse egualmente efficaci, e spesso anche i più esperti esecutori hanno idee divergenti su quale sia la soluzione migliore. Ancora oggi, primi violini e direttori trovano nuove arcate per brani di grande repertorio. Decidere le arcate migliori dipende fortemente dallo stile della musica, dal suo carattere o dal tempo e dalla dinamica di un passaggio. Il compositore o l'orchestratore devono comunque tenere presenti le possibilità qui riportate, perché almeno queste sono costanti.

Non legato

CD-ROM
CD-1
NON LEGATO

In un passaggio in cui non sono indicate legature (non legato), ogni nota è eseguita cambiando la direzione dell'arco, indipendentemente dalla velocità del passaggio.

CD-1/TR. 6

Es. 2-18. Elgar, *Pomp and Circumstance*, n. 1, trio

Molto maestoso

Vl. 1

Anche se cambia la direzione dell'arco per ogni nota dell'esempio, l'ascoltatore non percepisce il passaggio perché un buon esecutore può, se richiesto, suonare una nota dopo l'altra senza uno stacco udibile tra le arcate all'insù e quelle all'ingiù.

CD-ROM
CD-1
LEGATO

Legato

Quando un passaggio contiene legature d'espressione, tutte le note sotto la legatura sono eseguite in un'unica arcata, vale a dire nella stessa direzione dell'arco.

CD-1/TR. 7

Es. 2-19. Schubert, *Sinfonia n.* 5, II mov., bb. 1-8

Andante con moto

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

Alcune importanti osservazioni sulle arcate:

1. Un esecutore tenderà naturalmente a cominciare un'anacrusi, o levare, con un'arcata all'insù V, a meno che il compositore scriva sul levare il segno di arco all'ingiù ⊓.
2. Nella prima misura dell'Es. 2-19, compare un tipo molto comune di indicazione di arcata: due arcate all'insù consecutive. Sono necessarie per avere un'arcata all'ingiù sul battere successivo, che è accentato. Il violinista suonerà il primo mi♭ di un quarto, poi fermerà impercettibilmente il movimento (il trattino sotto la nota indica separazione) prima di suonare il successivo mi♭ di un ottavo, mantenendo sempre la direzione all'insù.
3. Quando si susseguono due vigorose articolazioni, sono necessarie due arcate all'ingiù, come nell'Es. 2-20. Qui sono segnate un'arcata all'ingiù e poi all'insù sulla nota lunga, in modo da avere un attacco chiaro e forte. La direzione dell'arco è cambiata quasi subito per essere pronti all'attacco *ff* sulla strappata di tre note. Quando questo passaggio è ben eseguito, è difficile che il cambio di direzione dell'arco possa essere notato.

Es. 2-20. Beethoven, Ouverture *Coriolan*, bb. 276-86

CD-1/TR. 8

4. Un esecutore può suonare con più forza e intensità sia verso il tallone sia verso la punta, perché la pressione della mano destra che sostiene l'archetto è maggiore. Perciò il modo migliore per produrre un *crescendo* è con l'arco all'insù, grazie alla capacità della mano di aumentare la pressione verso il tallone. Per converso i *diminuendo* sono spesso suonati con l'arco all'ingiù.
   Quando il compositore indica le arcate deve essere cosciente di queste tendenze, e non esagerare nelle indicazioni, prescrivendo la direzione dell'arco solo quando contrasta con le normali abitudini degli esecutori.
5. Non si devono mai scrivere nelle parti degli archi legature di fraseggio esageratamente lunghe: simili legature potrebbero confondere le idee all'esecutore. Le uniche legature che possono essere usate sono quelle che contengono le note destinate a essere eseguite con una sola arcata (legato). C'è un limite al numero di tali note, che dipende in gran parte dal tempo e dalla dinamica di un determinato passaggio. In un passaggio veloce e in *piano* si possono suonare molte note sotto un'unica arcata.

CD-1/TR. 9

Es. 2-21. Mendelssohn, *Sinfonia n. 4*, I mov., bb. 378-88[9]

Un passaggio simile nelle viole qualche misura più tardi unisce solo sei note sotto un'arcata, perché la dinamica è *forte*.

CD-1/TR. 10

Es. 2-22. Mendelssohn, *Sinfonia n. 4*, I mov., bb. 461-4

Nei passaggi lenti, anche se la dinamica è contenuta, si deve far attenzione a non eccedere nel numero di note comprese sotto la stessa arcata, poiché si renderebbe la musica di impossibile esecuzione. Ciò vale particolarmente per violoncelli e contrabbassi, i cui archi sono un po' più corti di quelli del violino e della viola. Per esempio, il seguente passaggio è ineseguibile così come il compositore l'ha scritto – con il *crescendo* e la lunga legatura – a meno che, a partire da b. 30, non venga spezzato in diverse arcate.

[9] È assai infrequente che le prime quattro battute vengano eseguite come scritto. Di solito l'arcata è suddivisa a due a due. [n.d.c.]

Es. 2-23. Liszt, *Les Préludes*, bb. 30-4

Gli Ess. 2-24 e 2-25 mostrano due possibili soluzioni. Dividendo le sezioni e distribuendo le arcate fra gli esecutori, è possibile ottenere un legato veramente lungo ed efficace, come mostra l'Es. 2-25.

Es. 2-24. Liszt, *Les Préludes*, bb. 30-4, ipotesi di arcate

CD-1/TR. 11
INDEX 1/0:00

Es. 2-25. Liszt, *Les Préludes*, bb. 30-4, ipotesi alternativa

CD-1/TR. 11
INDEX 2/0:18

Accanto al legato e al non legato, ci sono vari tipi di colpi d'arco, la cui scelta dipende tanto dalla velocità e dalla dinamica del passaggio quanto dal carattere della musica. Per molti di essi non c'è una vera omogeneità di vedute circa la descrizione del modo in cui l'arco debba essere usato. Perfino la terminologia non è universalmente accettata, e spesso esistono diversi nomi per lo stesso colpo d'arco in una stessa lingua. Abbiamo pensato che il modo migliore per classificarli fosse di distinguerli in:

1. colpi d'arco in cui l'arco aderisce alla corda;
2. colpi d'arco in cui l'arco rimbalza dalla corda.

Colpi d'arco del primo tipo

Détaché (Fr.) o *sciolto*

Questo comune colpo d'arco non legato è ottenuto su tutti gli strumenti cambiando la direzione dell'arco a ogni nota (v. anche p. 21), e serve ad articolare chiaramente ognuna di esse senza necessariamente accentarne qualcuna, salvo ove diversamente indicato. Per eseguirlo in tempo rapido e a un grado di intensità fino al ***f*** o al ***mf***, si usa la metà o il terzo superiore dell'arco, mentre per ottenere un suono ancora più intenso viene eseguito al o vicino al tallone.

CD-1/TR. 12

Es. 2-26. Čajkovskij, *Romeo e Giulietta*, bb. 141-3

Talvolta il compositore richiede che un passaggio sia eseguito all'estremità, o punta dell'archetto, il che produce un suono più chiaro e delicato. Questo effetto si segna *alla punta* (o *in punta d'arco*); *à la pointe* (Fr.); *at the point* (Ingl.); *an der Spitze* (Ted.).

CD-1/TR. 13

Es. 2-27. Bartók, *Concerto per orchestra*, V mov., bb. 8-13

Oppure il compositore richiede che il passaggio sia eseguito al tallone, per trarre vantaggio della maggior forza che vi si può applicare. Per questo effetto si segna *al tallone*; *au talon* (Fr.); *at the frog* (Ingl.); *am Frosch* (Ted.).

Es. 2-28. Gluck, *Iphigénie en Aulide*, Ouverture, bb. 19-29

CD-1/TR. 14

Un effetto molto intenso e vigoroso è ottenuto comunemente usando una successione di arcate all'ingiù. Possono essere eseguite abbastanza velocemente, alzando leggermente l'arco ("ripresa d'arco") tra una nota e l'altra, e perlopiù al tallone.

Es. 2-29. Čajkovskij, *Sinfonia n. 6*, bb. 108-12

CD-1/TR. 15

CD-ROM
CD-1
LOURÉ

Louré (Fr.) o portato

Questo tipo di colpo d'arco è essenzialmente un legato ottenuto separando leggermente le note comprese sotto una stessa arcata; l'effetto può essere molto espressivo, ed è spesso usato negli accompagnamenti. È indicato con dei trattini sotto ogni nota, mentre le legature indicano quando si deve cambiare la direzione dell'arco. Abbiamo aggiunto le arcate nell'Es. 2-30 per mostrare come viene eseguito il passaggio. Il *portato* è facile con arcate sia all'insù sia all'ingiù.

CD-1/TR. 16

Es. **2-30**. Händel, *Messiah*, "Comfort Ye", bb. 1-4

Larghetto
sim.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Tenore
Com-fort ye!
Vlc.
Cb.

Staccato

È indicato segnando un punto sulla nota ed è più efficace se suonato in un tempo compreso tra il moderato e il lento, di modo che si abbia il tempo necessario per "attaccare" l'arco prima di ogni nota. I passaggi in staccato possono essere nel *piano* o nel *forte*, e possono essere realizzati in due modi: si noti la differenza di notazione tra di essi.

CD-ROM
CD-1
SEPARATE BOW
STACCATO

Staccato con arcate separate

Si realizza eseguendo brevi e separati colpi d'arco (Ess. 2-31 e 2-36).

CD-1/TR. 17
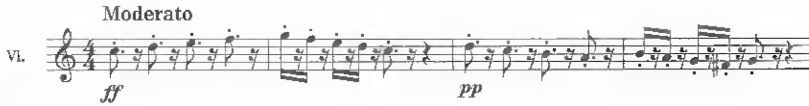
Es. **2-31**. Staccato con arcate separate[10]

Moderato
Vl.

Poiché lo staccato separa o lascia uno spazio tra le note, questo passaggio può suonare approssimativamente così:

[10] Ove non è precisato il compositore, l'esempio è stato scritto dall'autore del volume.

Es. 2-32. Effetto dello staccato con arcate separate
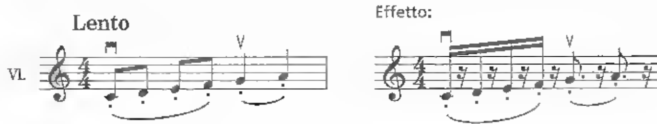


Staccato sotto un'unica arcata

CD-ROM
CD-1
SLURRED
STACCATO

Questa tecnica consiste nella separazione di una serie di note corte sotto una stessa arcata (Ess. 2-33, 2-34 e 2-35)[11].

Es. 2-33. Staccato sotto un'unica arcata
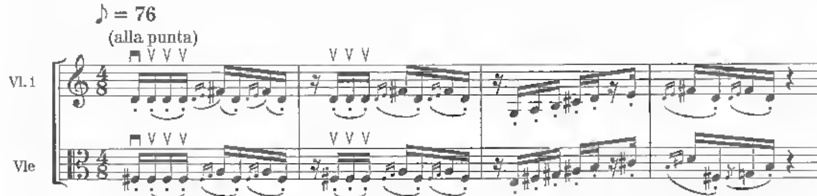
CD-1/TR. 18



Un passaggio staccato come il seguente è eseguito in modo molto simile al portato – sotto un'unica arcata – tranne che le note sono più corte (staccate) e perciò lo spazio fra esse è più lungo.

Es. 2-34. Stravinsky, *Sinfonia in tre movimenti*, II mov., a 135

CD-1/TR. 19



Due ulteriori varianti dello staccato sotto un'unica arcata sono molto comuni:

1. La notazione o è abitualmente eseguita così:
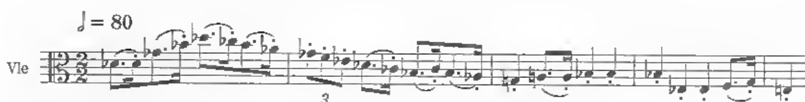


Si noti che nella corretta notazione il punto di staccato è posto sotto la nota breve. Se fosse posto sotto entrambe, anche la nota lunga verrebbe percettibilmente abbreviata nell'esecuzione.

[11] Chi studia direzione d'orchestra non consideri assoluti e universali gli esempi. Nella letteratura dell'Ottocento si trovano sia passaggi indicati con lo staccato sotto legatura, che vanno eseguiti come portati, sia, più raramente, passaggi scritti come nell'Es. 2-30. [n.d.c.]

CD-1/TR. 20
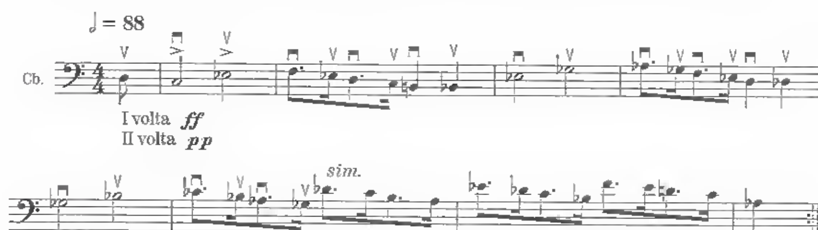
Es. 2-35. Hindemith, *Symphonische Metamorphosen*, IV mov., a [A]



2. Per ottenere che la figura ♪. ♬ suoni frizzante, chiara e leggera, il compositore spesso non utilizza legature ma indica che il passaggio sia eseguito con arcate separate. Comunemente, tali passaggi sarebbero infatti eseguiti alla o vicino alla punta, con l'arco all'insù per la nota più lunga. Per rendere questa modalità di esecuzione del tutto chiara allo strumentista, il compositore può aggiungere un punto di staccato sotto i sedicesimi. Nell'esempio seguente abbiamo aggiunto le arcate per mostrare come occorre suonare il passo.

CD-1/TR. 21

Es. 2-36. Weber, *Euryanthe*, Ouverture, 27 bb. dopo Tempo I, Assai moderato



Si noti che tutti i tempi per i passaggi in staccato finora osservati erano lenti o moderati, perché in un tempo veloce lo staccato verrebbe eseguito facendo rimbalzare l'arco sulla corda. Passaggi del genere non sono propriamente chiamati *staccato*, ma piuttosto *spiccato*, *saltato* o *balzato*, termini che verranno discussi più avanti.

■ Indicazioni d'approfondimento

Stravinsky, *Orpheus*, "Pas de deux", a [109]

CD-ROM
CD-1
MARTELÉ

Martelé (Fr.); martellato o marcato

Il termine deriva ovviamente da "martellare"; per gli archi significa un colpo veloce, ben articolato, secco e separato, che somiglia a uno *sforzando*. Il *martellato* può essere eseguito con qualsiasi parte dell'arco: alla punta, nel mezzo, o verso il tallone. L'arco non lascia la corda, anche se c'è una pausa fra le note, e ogni nuovo colpo inizia con un forte accento. Qualche volta, invece di un semplice punto, il compositore scrive uno dei seguenti segni: ♩̥ o ♩̥ o ♩̥.

Es. 2-37. Bruckner, *Sinfonia n. 9*, II mov., bb. 52-8

CD-1/TR. 22

Bewegt, lebhaft

53

Vl. 1

Vl. 2

Vle

ff

Colpi d'arco del secondo tipo

Spiccato

Abbiamo individuato tre modi distinti per realizzare lo *spiccato*; tutti dipendono dalla velocità e dalla dinamica di un passaggio.

Spiccato "controllato"

CD-ROM
CD-1
CONSCIOUS
SPICCATO

In un tempo lento o moderato è richiesto all'esecutore lo sforzo consapevole per far rimbalzare l'arco. La pressione della mano destra è ridotta e il polso lascia cadere la metà dell'arco sulla corda in un movimento semicircolare. La notazione è uguale a quella dello staccato: si segnano dei punti sotto le note. La leggerezza e la velocità del passaggio determinano se l'esecutore debba far ricorso allo spiccato "voluto", come mostra l'Es. 2-38, o allo spiccato "spontaneo" descritto sotto.

Es. 2-38. Stravinsky, *Dumbarton Oaks* Concerto, I mov., a 22

CD-1/TR. 23

Tempo giusto (♪ = 152)

sim.

Vl. 1

f

Spiccato "non controllato" (o "saltellato")

CD-ROM
CD-1
SPONTANEOUS
SPICCATO

In un tempo veloce l'esecutore non deve fare uno sforzo consapevole per alzare l'arco; piuttosto è il piccolo movimento su e giù controllato del polso che fa rimbalzare spontaneamente l'arco sulle corde a ogni nota.

Es. 2-39. Rachmaninov, *Danze sinfoniche*, I mov, a 18

CD-1/TR. 24

Allegro

sim.

Vl. 1

p

pp

CD-ROM
CD-1
SLURRED
SPICCATO

Spiccato "sotto legatura" (o **"picchettato"**)

L'esempio seguente mostra una breve serie di note spiccate riunite sotto un'unica arcata[12].

CD-1/TR. 25

Es. 2-40. Mahler, *Sinfonia n. 4*, I mov., bb. 21-3

Indicazioni d'approfondimento

Beethoven, *Sinfonia n. 1*, II mov., bb. 154-6 (spiccato "voluto")
Rossini, *Guglielmo Tell*, Ouverture, bb. 336-43 (spiccato "spontaneo")

CD-ROM
CD-1
JETÉ

Jeté **(Fr.);** ***ricochet*** **(Ingl.)**

Il terzo superiore dell'arco è "gettato" sulla corda perché rimbalzi, producendo da due a sei o più rapide note. Il *jeté* è abitualmente eseguito all'ingiù, ma può essere eseguito anche all'insù. Una cautela: il *jeté* può diventare poco praticabile se si vogliono ottenere troppe note con un solo colpo d'arco. Nella scrittura orchestrale è preferibile limitarsi a tre rimbalzi, sebbene certi solisti siano capaci di includere molte più note in una sola arcata, e anche ben articolate. Poiché gli archi del violoncello e del contrabbasso sono più corti, il limite è di tre, massimo quattro note per un singolo *jeté*.

CD-1/TR. 26

Es. 2-41. Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, III mov., bb. 19-22

[12] Molto più facile con arco all'insù che all'ingiù. Il picchettato all'ingiù è un colpo d'arco decisamente virtuosistico.

Es. 2-42. Šostakovič, *Sinfonia n. 8*, II mov., bb. 67-72

CD-1/TR. 27

♩ = 144
67
Vl. 1
pp
Vl. 2
pp
Vle
pp

Indicazioni d'approfondimento

Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, V mov., bb. 89-96
Stravinsky, *L'Oiseau de feu* (balletto), da b. 30 in poi

Arpeggiando o *ricochet* (Fr.)

CD-ROM
CD-1
ARPEGGIANDO

Si tratta di un tipo leggermente diverso di spiccato, vicino al *jeté*. Questa arcata "sulla corda" può cominciare come un semplice arpeggio su tre o quattro corde in tempo moderato:

Es. 2-43. Arpeggiando

CD-1/TR. 28
INDEX 1/0:00

Tuttavia in un tempo veloce l'arco comincerà spontaneamente a rimbalzare a causa del movimento del polso destro, e si realizzerà naturalmente un *arpeggiando*. Questa tecnica è usata abitualmente nella letteratura da camera e solistica, come nel passaggio dell'Es. 2-44, ma è anche un efficace effetto orchestrale (come nella cadenza del movimento finale della *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov)[13].

[13] L'elenco dei colpi d'arco non finisce qui. Si possono anche trovare: *alla corda* (una articolazione precisa ma non rigida, in cui il suono è tenuto per tutta la sua durata), *liscio* (dove si evita di far sentire l'articolazione d'attacco del cambio di arcata), il raro *flautato* (in cui si unisce la massima velocità di passaggio dell'arco con la minima pressione) e così via. Come si evince dalla maggior parte degli esempi, il compositore non indica mai il tipo esatto di colpo d'arco, tranne che per fornire indicazioni "di colore" quali *alla punta* o *al tallone*. In genere è sufficiente che chiarisca la sua intenzione con la dinamica e con segni di articolazione o suggerimenti descrittivi (*brillante*, *solenne* ecc.). Se vuol essere più preciso si potrà rivolgere a un buon violinista con pratica di orchestra, che con la sua esperienza gli suggerirà come evitare indicazioni che possono essere maldestre se non addirittura ridicole. [n.d.c.]

CD-1/TR. 28
INDEX 2/0:12

Es. 2-44. Mendelssohn, *Concerto per violino e orchestra*, I mov., bb. 328-36

Allegro molto
328
Vl. solo
ff
poco a poco dimin.
331
segue
al
334
pp

CD-ROM
CD-1
TRILL

Trilli e altri effetti coloristici con l'arco

Trilli

Il trillo è ampiamente usato su tutti gli strumenti. I trilli sono realizzati premendo con il dito giusto la nota scritta, e battendo e rilasciando il più rapidamente possibile con il dito più vicino la nota successiva, per l'intera durata della nota scritta. L'esecuzione del trillo può riguardare sia la nota più alta sia la nota più bassa vicina alla nota scritta, secondo il desiderio del compositore. Il trillo sulla corda vuota non è molto efficace perché le caratteristiche sonore di una corda vuota sono piuttosto diverse da quelle di una nota premuta. L'esecuzione di un trillo da parte di sedici violini o dieci viole crea un effetto ritmico indefinito ed emozionante, molto diverso dal suono prodotto da un singolo esecutore sul suo strumento. Il segno per il trillo è *tr*~~~~, e si scrive sopra la nota.

Es. 2-45. Hindemith, *Mathis der Maler*, III mov., a 16

CD-1/TR. 29

eilen

zurückhalten

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Tremoli

Esistono due tipi di tremolo.
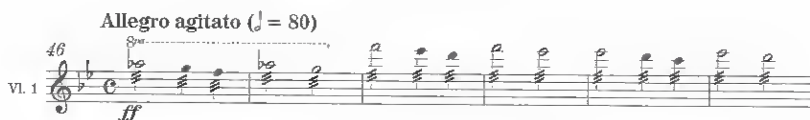
Tremolo con l'arco

CD-ROM
CD-1
BOWED TREMOLO

Una singola nota è ripetuta il più rapidamente possibile per tutto il valore indicato grazie all'alternanza di veloci e brevi colpi d'arco in su e in giù. Nell'Es. 2-46, Verdi usa il tremolo per creare uno speciale effetto d'atmosfera.

CD-1/TR. 30

Es. 2-46. Verdi, *Messa da requiem*, "Dies irae", bb. 46-51



Altri usi del tremolo si trovano in lavori come la *Carmen* di Bizet, la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, e il *Concerto per pianoforte* in sol minore di Mendelssohn.
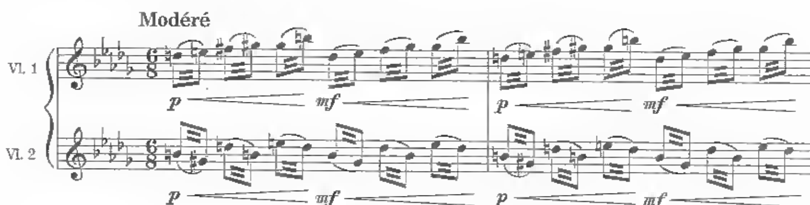
CD-ROM
CD-1
FINGERED
TREMOLO

Tremolo diteggiato

Un intervallo di seconda o più ampio è ripetuto velocemente, quasi come un trillo; il compositore abitualmente indica un preciso valore ritmico, anche se i valori all'interno del tremolo non sono misurati. Le note da alternare devono essere unite da una legatura di espressione per suggerire il movimento legato dell'arco.

CD-1/TR. 31

Es. 2-47. Debussy, *La Mer*, I mov., a [8]



Si danno tuttavia casi in cui il tremolo diteggiato è eseguito *détaché* e non legato. In questi casi la legatura ovviamente non si mette[14].

Indicazioni d'approfondimento

Berlioz, *Symphonie fantastique*, I mov., a [5]
Bizet, *Carmen*, Ouverture e Andante moderato
Debussy, *Nocturnes*, "Sirènes", a [1]
Dvořák, *Concerto per violoncello e orchestra*, a [1], viole
Prokof'ev, *Suite scita*, a [4] (tremolo con l'arco nei violini e nelle viole); a [43] (tremolo diteggiato nelle viole)
Stravinsky, *L'Oiseau de feu*, inizio del Finale

Effetti misurati simili al tremolo

I passaggi che sono notati con tratti (travature) sul gambo delle note non sono tremoli, in quanto le note ripetute sono misurate; questa comoda

[14] Più ampio è l'intervallo, più difficile diventa ovviamente questo tipo di tremolo. [n.d.c.]
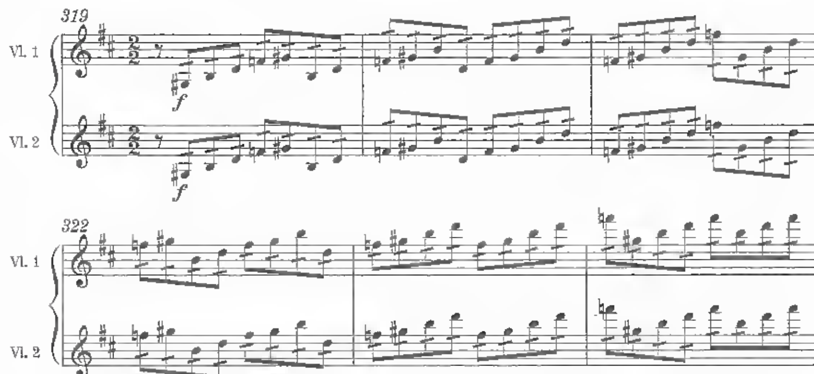
notazione abbreviata non deve pertanto essere confusa con i tremoli. L'Es. 2-48 dà i valori reali che sono rappresentati dai tratti; l'Es. 2-49 mostra questa notazione in un estratto dalla letteratura[15].

Es. 2-48. Effetto misurato, da non confondere con il tremolo



Es. 2-49. Wagner, *Der fliegende Holländer*, Ouverture, bb. 319-24

CD-1/TR. 32
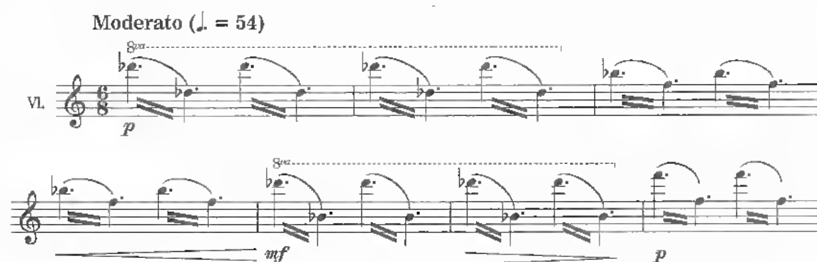


Un secondo tipo di effetto misurato che può essere facilmente confuso con il tremolo consiste nell'alternanza di due note su corde adiacenti, come mostra l'Es. 2-50.

CD-ROM
CD-1
UNDULATING
TREMOLO

Es. 2-50. B. Martinů, *Sinfonia n. 1*, I mov., 1 b. dopo 14

CD-1/TR. 33



Questo effetto può essere eseguito sia legato sia staccato.

[15] Per evitare confusioni, è comunque meglio scrivere per esteso i tremoli che si vuole siano eseguiti misurati; l'Es. 2-49 mostra l'unica eccezione, molto usata e diffusa. Quello impiegato da Wagner è quasi un tipo di colpo d'arco, in cui ogni nota viene "ribattuta" sia in su sia in giù, acquistando corpo, volume e brillantezza. [n.d.c.]

CD-ROM
CD-1
SUL TASTO

CD-1/TR. 34

CD-ROM
CD-1
SUL PONTICELLO
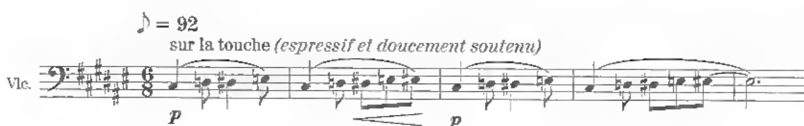
CD-1/TR. 35

Posizioni inusuali dell'arco

Per variare il colore del suono l'arco può essere tirato sulla corda in molti punti diversi, per esempio "sulla tastiera" o "sul ponticello". Per cambiare ulteriormente il colore, si può sfregare la corda con il legno dell'archetto anziché con il crine.

Sul tasto (abbr. ***tasto***); ***sur la touche*** (Fr.); ***on the fingerboard*** (Ingl.); ***am Griffbrett*** (Ted.)
Per ottenere un suono flautato, dolce e opalescente, il compositore può chiedere di suonare sulla tastiera (*sul tasto*), come nell'esempio seguente.

Es. 2-51. Debussy, *Ibéria*, parte II, a 40
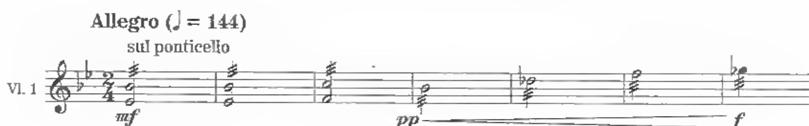


Quando anziché *sul tasto* viene usato il termine *flautando*, l'esecutore deve suonare vicino alla tastiera e non su di essa. È una differenza sottile, e molti compositori non fanno distinzione tra i due effetti[16].

■ Indicazioni d'approfondimento

Debussy, *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*, bb. 96-8

Sul ponticello (abbr. ***pont.***); ***au chevalet*** (Fr.); ***on the bridge*** (Ingl.); ***am Steg*** (Ted.)
Questo effetto è ottenuto suonando molto vicino o in corrispondenza del ponticello, anziché tra la fine della tastiera e il ponticello (posizione normale dell'archetto). Grazie alla produzione di armonici acuti non udibili distintamente, il suono assume un carattere misterioso e un timbro quasi vetroso.

Es. 2-52. Puccini, *Madama Butterfly*, atto I, 3 bb. prima della fine



---

[16] In genere l'indicazione *sul tasto* viene accettata malvolentieri dagli esecutori, e pochi suonano veramente sulla tastiera. È quindi un effetto da non usare senza una ragione evidente agli esecutori e al direttore, che solo in tale caso si preoccuperanno che sia effettivamente realizzato da tutti. [n.d.c.]

L'effetto *sul ponticello* è spesso associato al tremolo con arco o diteggiato[17].

■ **Indicazioni d'approfondimento**

R. Strauss, *Symphonia domestica, passim*

***Col legno*; *avec le bois* (Fr.); *with the wood* (Ingl.); *mit Holz* (Ted.)**
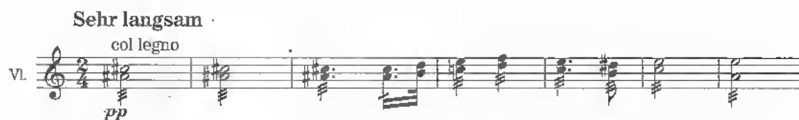
Ci sono due modi di suonare con il legno dell'arco:

Col legno tratto. Per questo effetto l'arco viene girato e la parte lignea viene tirata sulla corda. Poiché il legno dell'arco fa meno resistenza del crine, il suono che ne risulta è frusciante e vagamente inquietante. Questa tecnica è particolarmente utile per il tremolo, come nell'Es. 2-53, anche se talvolta è usato in passaggi in legato[18].

CD-ROM
CD-1
COL LEGNO TRATTO

Es. 2-53. R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, a [12]

CD-1/TR. 36



Col legno battuto. Per questo effetto l'esecutore colpisce la corda con il legno. Questo effetto è più comunemente usato del legno tratto e anch'esso non offre una perfetta messa a fuoco delle altezze, tranne una sensazione di registro grave o acuto, a seconda di quale corda è percossa. È un suono che può ricordare uno spiccato molto secco e corto[19].

CD-ROM
CD-1
COL LEGNO BATTUTO

[17] Il carattere "nasale" (altro aggettivo utile a descriverne l'effetto) del suono al ponticello è stato ampiamente sfruttato nella tradizione buffa italiana, mentre il carattere misterioso, che crea una certa suspense, è stato molto sfruttato nell'espressionismo. Va anche notato che più l'arco si avvicina al ponticello, più vengono esaltati gli armonici acuti e più si perde il senso della fondamentale. È perciò appropriato scrivere *molto pont.* se si vuole che l'esecutore suoni veramente vicino al ponticello. [n.d.c.]

[18] Alcuni esecutori, per rinforzare il suono, mettono l'archetto di piatto. Se si vuole questa versione dell'effetto è utile specificare *legno e crine.* [n.d.c.]

[19] Anche in questo caso l'archetto può essere messo di piatto. [n.d.c.]

CD-1/TR. 37

Es. 2-54. Berlioz, *Symphonie fantastique*, V mov., bb. 444-55[20]

Allegro
frappez avec les bois de l'archet
444
Vl. 1
frappez avec les bois de l'archet
Vl. 2
frappez avec les bois de l'archet
Vle
(col legno battuto)
Vlc. 1
mf
pizz.
Vlc. 2
pp
pizz.
Cb.
pp
450
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. 1
Vlc. 2
Cb.

Ogni volta che viene usato un effetto speciale come *col legno*, *col legno battuto*, *sul ponticello* ecc., occorre inserire l'indicazione *normale*, *naturale* o *in modo ordinario* (abbr. *ord.*) nel momento in cui l'esecutore deve tornare al modo di suonare normale. Talvolta nelle partiture americane (per esempio di Copland, Schuman o Persichetti) è usata l'espressione *natural*.

Indicazioni d'approfondimento

Mahler, *Sinfonia n. 1*, III mov., bb. 135-7

[20] A proposito di questo celebre esempio va notato che se preso alla lettera l'effetto è di modesta intensità, soprattutto quando gli archi non sono al massimo dell'organico. Perciò alcuni direttori, per rinforzare la sonorità, chiedono di usare legno e crine, o chiedono a metà della fila di pizzicare le corde e/o suonare il passo al ponticello. [n.d.c.]

Effetti coloristici senza l'arco

CD-ROM
CD-1
PIZZICATO

Pizzicato

Un modo diverso di produrre suono con gli strumenti a corde è pizzicarle; questa tecnica, chiamata *pizzicato*, è usata piuttosto spesso. La normale procedura per il pizzicato è la seguente: il violinista o il violista si appoggiano alla tastiera con il pollice e pizzicano la corda con l'indice. Il violoncellista o il contrabbassista semplicemente pizzica la corda con l'indice, senza ancorare il pollice, tecnica seguita anche da alcuni violinisti o violisti. Di solito durante un passaggio pizzicato l'arco è tenuto dalle altre tre dita contro il palmo della mano; tuttavia, se il pizzicato è richiesto per un lungo periodo o per tutto il pezzo – e soprattutto se ci sono pause abbastanza lunghe che lasciano un tempo sufficiente a riprendere l'arco – gli esecutori possono decidere di appoggiare l'arco sulle ginocchia o sul leggio, al fine di permettere un maggiore controllo nell'esecuzione del pizzicato.

Lo spessore della corda e le dimensioni dello strumento influenzano notevolmente il volume e la durata della nota pizzicata; le corde del contrabbasso, grazie al loro spessore, hanno la massima capacità di durata della vibrazione rispetto agli altri strumenti della famiglia degli archi: l'esecutore di buona esperienza, conscio di queste caratteristiche, sa controllarle e ottenere ciò che è scritto in partitura.

Ogniqualvolta si desideri il pizzicato, la parola scritta per intero o l'abbreviazione *pizz.* deve apparire sulla parte; quando l'esecutore deve riprendere l'arco si scrive *arco*. L'esecutore deve avere il tempo di prepararsi a pizzicare e poi di tornare a suonare con l'arco; anche se ci sono alcuni casi, nella letteratura solistica e orchestrale, in cui non è concesso questo tempo, si tratta di una situazione che bisogna quanto più possibile evitare. Il ritorno all'arco è più scomodo del passaggio dall'arco al pizzicato, perché la mano deve riprendere il controllo dell'archetto; è molto più facile cambiare da arco a pizzicato se l'arcata è stata pensata in modo da finire all'insù, e quindi al tallone, giusto prima del pizzicato: l'esecutore ha così sufficiente leva sull'arco per fare il cambio più velocemente. Se tale tempo non viene dato, molti esecutori tengono gli archi normalmente, allungano l'indice e pizzicano la corda[21].

[21] Con il pizzicato è anche possibile un breve glissando, la cui efficacia è proporzionale alla risonanza dello strumento. Ravel l'ha usato in orchestra con i violoncelli. [n.d.c.]

CD-1/TR. 38
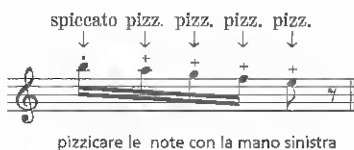
Es. 2-55. Brahms, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 1-17

Pizzicato con la mano sinistra

Questo effetto è molto più frequente nella letteratura solistica e da camera che in quella orchestrale. Si indica con una croce (+) posta sopra la nota e la corda è pizzicata da una delle dita della mano sinistra. Spesso si tratta di corde vuote che vengono pizzicate con il mignolo; altre volte si deve pizzicare un'intera sequenza di note. In questi casi il

dito che ha premuto la nota più acuta pizzica la successiva, premuta dal dito seguente, e così via, come nell'esempio:

Es. 2-56. Pizzicato con la mano sinistra



Il si è qui suonato quasi battuto (spiccato) con il crine dell'arco, poi il quarto dito pizzica il la, il terzo dito il sol, il secondo dito il fa, il primo dito la corda vuota mi.

Es. 2-57. Bartók, *Quartetto n.* 5, III mov., bb. 54-6

CD-1/TR. 39

Pizzicato con l'unghia e pizzicato "alla Bartók"

CD-ROM
CD-1
SNAP PIZZICATO

Questi due tipi di pizzicato sono innovazioni del ventesimo secolo e sono spesso associati al nome di Béla Bartók. Il pizzicato con l'unghia si ottiene usando appunto l'unghia del dito indice della mano destra, ed è indicato dal segno ⌓ posto sopra la nota. Il pizzicato "alla Bartók" si ottiene tirando in verticale la corda e lasciandola battere sulla tastiera, ed è indicato in partitura con il segno ♁ posto sopra la nota. In alcune partiture compare anche la scritta *pizz.* insieme al segno, per non lasciare dubbi sulla modalità di esecuzione dell'effetto; nella maggior parte dei casi, tuttavia, la scritta non compare perché il pizzicato è implicito nei simboli impiegati[22].

---

[22] Spiace notare quanto la conoscenza di entrambi i simboli non sia ancora sufficientemente diffusa presso alcune orchestre; per il pizzicato con l'unghia può essere pertanto preferibile l'indicazione verbale (*pizz. con l'unghia*, in inglese *fingernail pizz.*). [n.d.c.]

CD-1/TR. 40

Es. 2-58. Bartók, *Quartetto n. 4*, IV mov., bb. 56-63

Accordi pizzicati

Se il compositore o orchestratore non dà indicazioni diverse (quale ad esempio *non arpegg.*), l'esecutore pizzicherà un accordo di tre o quattro note arpeggiandolo velocemente dal grave all'acuto; l'effetto di arpeggio potrà essere contenuto, con gesti rapidi e incisivi. L'accordo pizzicato è eseguito nel modo seguente:

Es. 2-59. Accordi pizzicati

Talvolta il compositore vuole che l'accordo sia eseguito dall'acuto al grave, o alternando la direzione: in questi casi si mette un segno di direzione accanto all'accordo. In qualche caso si scrive anche *quasi chitarra* o *alla chitarra*, o si pongono delle freccette sopra gli accordi.

Es. 2-60. Bartók, *Concerto per orchestra*, V mov., bb. 5-9

CD-1/TR. 41

Vale la pena di spendere una parola sulle cautele relative alla velocità e alla durata del pizzicato. Un passaggio pizzicato veloce e lungo, senza pause, può essere molto faticoso per l'esecutore; alcuni strumentisti hanno perfino sviluppato una tecnica di esecuzione per i passaggi lunghi, che prevede l'uso alternato dell'indice e del medio. Tuttavia l'alternanza tra violini primi e secondi o viole e violoncelli, o l'inserzione di pause di tanto in tanto, aiutano a mitigare la scomodità per gli esecutori. Ecco un eccellente esempio di un lungo passaggio pizzicato tratto dalla letteratura orchestrale; si notino le pause inserite con regolarità.

Es. 2-61. Čajkovskij, *Sinfonia n. 4*, III mov., bb. 1-17

CD-1/TR. 42

Per ulteriori esempi di pizzicato, si veda l'intero movimento della *Simple Symphony* di Britten e la III parte di *Ibéria* di Debussy[23].

Quanto a durata del suono, il pizzicato è simile allo staccato e allo spiccato: il suono si estingue rapidamente. Per indicare che un suono pizzicato deve durare il più a lungo possibile, alcuni compositori scrivono una legatura indeterminata dopo la nota e/o segnalano il desiderio di un pizzicato sostenuto con la frase *lasciar vibrare*, o *vib.* o *l.v.*[24]

CD-1/TR. 43

Es. 2-62. D. Diamond, *Sinfonia n. 4*, II mov., b. 1

[23] In *Ibéria*, il compositore chiede ai violinisti di porre il violino sotto il braccio e di suonarlo *alla chitarra*. [n.d.c.]

[24] Le corde vuote hanno una maggiore capacità di vibrare a lungo; gli strumenti gravi della famiglia degli archi hanno naturalmente risonanze più lunghe, e il vibrato può servire ad aiutare la durata delle note. Le note gravi di ogni corda vibrano più a lungo delle acute, perciò l'indicazione *vib.* ha senso solo nelle prime posizioni. [n.d.c.]

Sordine

CD-ROM
CD-1
MUTING

***Con sordina (con sord.)**; **avec sourdine** (Fr.); **with mute** (Ingl.); **mit Dämpfer** (Ted.)*

Le sordine possono essere usate su tutti gli strumenti ad arco; l'indicazione più usata è *con sordina* (o *con sordino*), spesso abbreviata con *sord.* Nel punto indicato l'esecutore mette sul ponticello una piccola pinza di plastica, metallo o legno, che assorbe parte delle vibrazioni e permette di ottenere un suono meno presente e morbido. Quando si usa la sordina le caratteristiche del suono sono totalmente alterate: perciò anche se la maggior parte dei passaggi con sordina è in *piano*, è possibile scrivere delle frasi in *forte* e *fortissimo*. I passaggi in *forte* con sordina assumono un particolare carattere di costrizione, e un suono trattenuto e intenso. Il compositore o orchestratore deve ascoltare con attenzione i passaggi con sordina sia in *piano* sia in *forte*, e imparare ad apprezzare le particolarità di questo tipo di suono.

Es. 2-63. Weber, *Oberon*, Ouverture, bb. 13-21

CD-1/TR. 44

Senza sordina (***senza sord.***); ***sans sourdine*** (**Fr.**); ***without mute*** (**Ingl.**); ***ohne Dämpfer*** (**Ted.**)

Occorre fare particolarmente attenzione al tempo necessario agli esecutori per mettere e togliere la sordina senza fare rumore. Alcuni esecutori oggi usano delle sordine che si pinzano facilmente e possono essere fatte scivolare oltre il ponticello quando non servono. Ma altri usano ancora le vecchie sordine, che devono essere sistemate sul ponticello, tolte e riposte, il che richiede un certo tempo.

Ogni volta che l'esecutore mette o toglie la sordina deve essere attento a non stornare l'attenzione dalla musica, soprattutto nei passaggi in *piano*, come nell'Es. 2-63 riportato sopra, dove i violini devono togliere la sordina durante le note tenute dalle viole.

Scordatura

L'accordatura abituale delle corde degli strumenti ad arco può essere alterata sia per ottenere determinati effetti coloristici sia per ragioni pratiche; tale procedimento si definisce *scordatura*. Ogni corda può essere tesa o allentata per produrre un suono diverso dal normale: la scordatura è stata usata fin dal XVII secolo per facilitare l'esecuzione di passaggi in tonalità difficili, per ottenere accordi inusuali o per modificare il timbro dello strumento.

Quando vuole una scordatura, il compositore o orchestratore deve indicare l'accordatura delle quattro corde sia sulla partitura sia sulle parti, all'inizio del pezzo o all'inizio del passaggio nel quale si richiede la scordatura stessa. Occorre dare al musicista il tempo necessario dopo la scordatura per poter tornare all'accordatura normale, indicata con la parola *accordatura*.

Ecco alcuni famosi esempi di scordatura:

CD-1/TR. 45

Es. 2-64. Saint-Saëns, *Danse macabre*, accordatura e bb. 25-32

Accordatura 25 Vl. solo *f* *sim.*

(Il segno "o" indica la corda vuota)

Es. 2-65. Mahler, *Sinfonia n. 4*, II mov., bb. 6-18[25]

CD-1/TR. 46

Es. 2-66. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, ultima battuta

Alla fine della *Sacra della primavera*, Stravinsky chiede ai violoncelli di abbassare il la al sol♯ in modo da rendere eseguibile l'ultimo accordo, possibile solo con la scordatura.

Nell'esempio di Mahler la scordatura è usata come effetto coloristico, per far suonare lo strumento come un semplice "violino di campagna": la tensione delle quattro corde alzate di un tono toglie infatti molto del timbro nobile che normalmente associamo allo strumento. Oggi la scordatura viene usata perlopiù per ragioni di colore, mentre in passato era sovente usata per rendere facili le tonalità difficili; per esempio una viola può essere intonata in Re♭ - La♭ - Mi♭ - Si♭, e la parte può essere scritta in re maggiore. Si può notare questo procedimento nella parte di viola solista della *Sinfonia concertante* in mi bemolle maggiore K364 di Mozart, in cui la scordatura è stata pensata proprio per facilitare l'esecuzione. Un'altra valida ragione musicale per la scordatura è la maggiore tensione delle corde, che conferisce al suono della viola una maggiore luminosità.

[25] Le alterazioni aggiuntive presenti nell'armatura di chiave sono necessarie a collocare il violino nella stessa tonalità del resto dell'orchestra, dato che dopo la scordatura ogni nota suona una seconda maggiore sopra rispetto a come è scritta. Il violino si comporta qui come uno strumento traspositore.

Armonici

harmoniques o *flageolets* (Fr.); *harmonics* (Ingl.); *Flageolettöne* (Ted.)

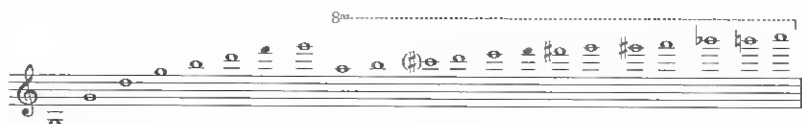
Finora abbiamo fissato la nostra attenzione su suoni prodotti da una corda vuota oppure ottenuti premendo fermamente con il dito la corda contro la tastiera; gli strumenti ad arco possono tuttavia produrre suoni in altri due modi. Il primo permette di produrre una serie di suoni definiti armonici naturali, il secondo gli armonici artificiali.

CD-ROM
CD-I
NATURAL
HARMONICS

Armonici naturali

Gli armonici naturali sono suoni prodotti sfiorando la corda in alcuni punti, chiamati nodi[26]. Sulla corda di sol, i suoni risultanti, definiti "armoniche" o "parziali", sono i seguenti:

Es. 2-67. Serie armonica sulla corda di sol
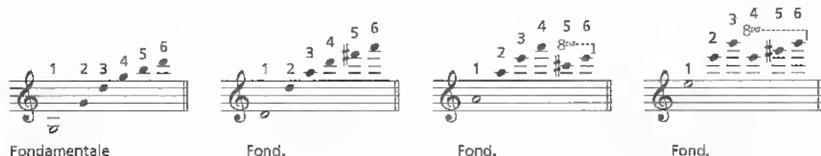


Qualunque suono prodotto da qualsiasi corpo sonoro – sia esso una corda o una colonna d'aria – è la combinazione di una fondamentale, o "prima armonica", e alcune altre armoniche, che vengono complessivamente percepite come un suono unitario. Le armoniche conferiscono uno specifico colore timbrico alla nota fondamentale e possono essere isolate sulla corda di uno strumento sfiorandola leggermente in vari punti nodali, anziché premendo fermamente il dito sulla tastiera. Quando la prima corda (la) della viola è sfiorata a metà tra il capotasto e il ponticello, per esempio, le si impedisce di vibrare per intero: la corda di conseguenza viene come divisa in due, e il suono di ognuna delle parti risulta all'ottava superiore rispetto alla corda vuota (in un rapporto 2:1). Da un punto di vista strettamente teorico, non importa se l'arco è tirato dalla parte del nodo vicina al ponticello o da quella vicina al capotasto, perché entrambe le metà produrranno un suono all'ottava superiore.

[26] I nodi sono i punti di quiete compresi tra le diverse parti di una corda in vibrazione (o oscillazione).

Sul violino gli armonici naturali possono produrre i seguenti suoni:

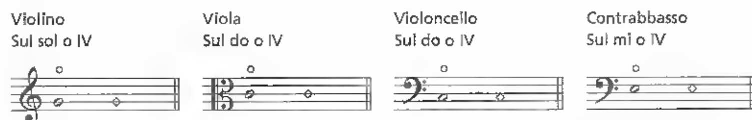
Es. 2-68. Armonici naturali



Nell'Es. 2-68 sono indicati i primi sei parziali, o armonici naturali (si tenga presente che il primo suono è la fondamentale) perché sono i più chiari, e si producono più facilmente. Sulla viola, sul violoncello e sul contrabbasso si possono ottenere abbastanza facilmente armonici più acuti (fino al settimo o ottavo) perché le corde sono più lunghe e più spesse[27]. Gli Ess. da 2-69 a 2-72 mostrano come si producono i vari armonici naturali sulla corda più grave di ciascuno strumento ad arco:

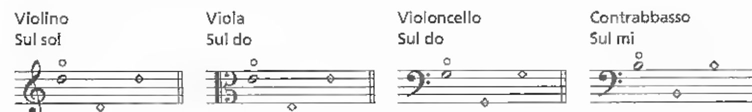
1. Primo armonico: è ovviamente sulla corda vuota.
2. Secondo armonico: si sfiora la corda a metà tra il capotasto e il ponticello per ottenere un suono all'ottava superiore rispetto alla fondamentale.

Es. 2-69. Armonici naturali. Secondo armonico



3. Terzo armonico: può essere prodotto in due modi diversi:
   a. sfiorando la corda a un terzo della lunghezza;
   b. sfiorando la corda a due terzi della lunghezza.

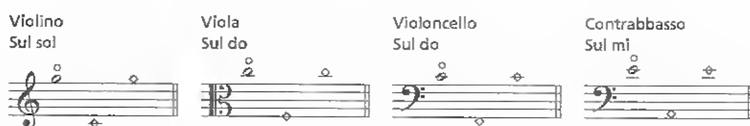
Es. 2-70. Armonici naturali. Terzo armonico



4. Quarto armonico: può essere prodotto in due modi diversi:
   a. sfiorando la corda a un quarto della sua lunghezza;
   b. sfiorando la corda a tre quarti della sua lunghezza.
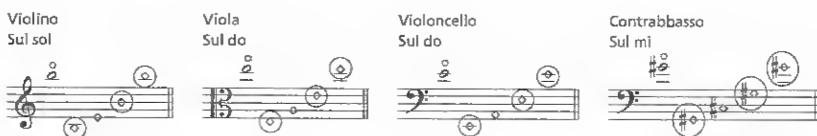
[27] Sono possibili anche glissando di armonici naturali; trattandosi di un effetto rapido e coloristico, possono essere sfiorati più punti nodali di quelli previsti per una emissione sicura e pulita. Sul violoncello si può arrivare fino al dodicesimo armonico. [n.d.c.]

Es. 2-71. Armonici naturali. Quarto armonico



5. Quinto armonico: può essere prodotto in quattro modi, ma solo le opzioni a, c, d (evidenziate con un cerchio nell'Es. 2-72) sono sufficientemente sicure da poter essere usate in orchestra. L'opzione b è usata soprattutto nella letteratura solistica e da camera:
   a. sfiorando la corda a un quinto della lunghezza dal capotasto (o a quattro quinti dal ponticello);
   b. sfiorando la corda a due quinti della lunghezza dal capotasto (o a tre quinti dal ponticello);
   c. sfiorando la corda a tre quinti della lunghezza dal capotasto (o a due quinti dal ponticello);
   d. sfiorando la corda a quattro quinti della lunghezza dal capotasto (o a un quinto dal ponticello).

Es. 2-72. Armonici naturali. Quinto armonico



Notazione degli armonici naturali

Come si può vedere negli Ess. da 2-69 a 2-72 ci sono due modi per notare gli armonici:

1. un circoletto sopra la nota di effetto;
2. una nota a forma di rombo all'altezza del nodo sulla corda.

Si noti che negli esempi appena forniti è specificata la corda su cui devono essere prodotti i suoni armonici, perché alcune note si possono emettere su più di una corda. Ad esempio sul violino la nota può essere prodotta sia sulla corda di sol sia su quella di re, e pertanto è utile specificare la corda sulla quale si vuole ottenere l'armonico. In genere si usa il numero romano corrispondente alla corda vuota, seguito o no dall'abbreviazione *c.*, oppure, specialmente nelle partiture anglosassoni, l'italiano *sul* (o l'inglese *on the*) seguito dal nome della corda vuota secondo la denominazione alfabetica (A, B, C ecc.). Ecco i numeri romani corrispondenti alle corde vuote:

Tabella di nomenclatura delle corde

Violino	*Viola*	*Violoncello*	*Contrabbasso*
I = mi	I = la	I = la	I = sol
II = la	II = re	II = re	II = re
III = re	III = sol	III = sol	III = la
IV = sol	IV = do	IV = do	IV = mi

La tabella seguente mostra i diversi modi di notare gli armonici fino al quinto su tutte le corde vuote; le notine sopra le note a forma di rombo mostrano la nota d'effetto. Diamo anche gli armonici da 6 a 10 per il contrabbasso, dato che è possibile produrli su tale strumento. Il terzo, quarto e quinto armonico possono essere notati almeno in due modi (il quinto perfino in quattro):

Tabella di riferimento degli armonici naturali di uso pratico in orchestra[28]

Violino

2 3 4 5

vuota

Sulla corda di mi

vuota

Sulla corda di la

vuota

Sulla corda di re

vuota

Sulla corda di sol

[28] Nell'utilizzare tale tabella può essere utile ricordare che il diverso grado di consuetudine all'uso degli armonici contribuisce alla riuscita dell'esecuzione non meno della loro eseguibilità pratica. Il n. 2 è di gran lunga il più diffuso, seguito dal n. 4 per analogia con gli armonici artificiali descritti più avanti. Per tutti gli altri, molto dipende dalla familiarità dell'orchestra con il repertorio degli ultimi decenni. Per una più sicura emissione degli armonici meno usati il direttore può consigliare di tenere l'arco leggermente spostato verso il ponticello. [n.d.c.]

Viola

2 3 4 5

vuota

Sulla corda di la

Sulla corda di re

Sulla corda di sol

Sulla corda di do

Violoncello

2 3 4 5

vuota

Sulla corda di la

Sulla corda di re

Sulla corda di sol

Sulla corda di do

Contrabbasso

2 3 4 5 6 7 8 9 10

vuota

Sulla corda di sol

Sulla corda di re

Sulla corda di la

Sulla corda di mi

Armonici artificiali

CD-ROM
CD-1
ARTIFICIAL
HARMONICS

Gli armonici artificiali producono lo stesso suono argenteo e flautato degli armonici naturali, ma richiedono un contributo delle dita che va oltre il semplice sfiorare la corda vuota; il modo più pratico per ottenerli – e anche l'unico consigliato nella pratica orchestrale – è di suonare una nota sulla tastiera e contemporaneamente sfiorare con un altro dito un nodo alla quarta sopra. Sul violino e sulla viola l'esecutore suona una nota con il primo dito e sfiora il nodo con il quarto, producendo un suono che si trova due ottave sopra la nota suonata. Sul violoncello si può usare anche il pollice (capotasto) per premere la corda all'altezza della nota, e il terzo o quarto dito per sfiorare il nodo alla quarta sopra. Poiché gli armonici artificiali sul contrabbasso sono difficili da produrre, non raccomandiamo il loro uso, anche se alcuni compositori contemporanei l'hanno richiesto in pezzi solistici. La necessità di tendere al massimo la mano da parte del contrabbassista rende praticamente impossibili le loro esecuzioni in modo pulito. Altri modi di produzione degli armonici artificiali sul violino e sulla viola, usati in brani solistici e da camera, saranno descritti nei capitoli dedicati ai singoli strumenti.

Notazione degli armonici artificiali

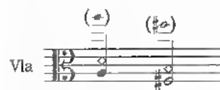
1. Una nota normale con una nota a forma di rombo una quarta sopra.

Es. 2-73. Notazione degli armonici artificiali



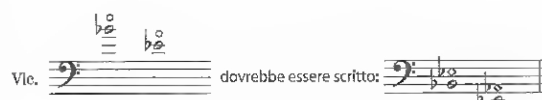
2. Come sopra, più la nota d'effetto indicata tra parentesi.

Es. 2-74. Notazione degli armonici artificiali



3. Un circoletto sulla nota d'effetto. Questa notazione è rischiosa, perché è compito dell'orchestratore, e non dell'esecutore (come avviene invece con questo sistema), indicare il metodo di produzione dell'armonico (in questo caso la nota più il nodo sfiorano una quarta sopra).

Es. 2-75. Notazione degli armonici artificiali



Una domanda che viene spesso posta è quale sia il limite acuto degli armonici artificiali. Anche se in teoria quasi non ci sono restrizioni, esiste un limite ragionevole per l'uso orchestrale, mostrato nell'Es. 2-76. Gli armonici artificiali più acuti di questi spesso non sono sicuri o non danno alcun suono[29].

Es. 2-76. Gli armonici artificiali più acuti consigliabili
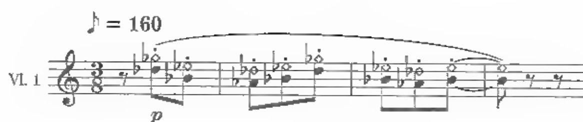


Passaggi rappresentativi tratti dalla letteratura

Presentiamo qui per esteso tre passaggi che usano suoni armonici:
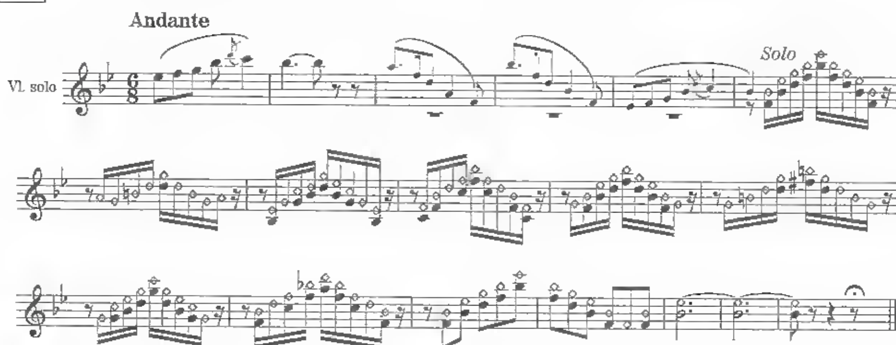
CD-1/TR. 47

Es. 2-77. Debussy, *Ibéria*, parte I, a 15



CD-1/TR. 48

Es. 2-78. Saint-Saëns, *Concerto per violino e orchestra*, II mov., conclusione



[29] Anche gli armonici possono essere pizzicati: i più efficaci sono gli armonici naturali, particolarmente sugli strumenti gravi, come il violoncello e il contrabbasso. [n.d.c.]

Es. 2-79. Borodin, *Quartetto n. 1*, III mov., Trio, bb. 1-20

CD-1/TR. 49

Moderato (♩ = 92)

Vl. 1
Vl. 2
Vla
Vlc.
arco
pp
con sordino
dolce
Solo.
Flautati. Sul re - - - - - - - - - - - sul la - re - - - - sol - re - la - re -
- - la - - - - - - - - - - - - - - re - - - - sol - re - la - re la - - - - -
p dolce
Sul la - re - - - sol-re - la - re - - - la - - - - - - - - -
- - - re - - - - - - sol - re - la - - - re - la - - - - - - - re -

Indicazioni d'approfondimento

Barber, *Medea*, "Dance of Vengeance", a [31]
Berg, *Wozzeck*, atto I, scena 1, appena prima di [230]; atto III, scena 5, 1 b. prima di [380]
Copland, *Sinfonia n. 3*, II mov., bb. 100-6 (violini primi); v. Es. 3-18
Ravel, *Shéhérazade*, 3 bb. dopo [5]
Rimskij-Korsakov, *Shéhérazade*, II mov., Vivace scherzando
Schönberg, *Concerto per violino e orchestra*, I mov., bb. 212-25 (largo utilizzo nelle parti solistiche)
Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, a [11] e [87] (glissando di armonici – viole)
Webern, *Sei pezzi per orchestra op. 6*, n. 5; v. anche Es. 3-19
Webern, *Cinque pezzi per orchestra op. 10*, II mov.

Tecniche contemporanee per archi

Durante gli ultimi quarant'anni è stato aggiunto al vocabolario degli archi un gran numero di tecniche nuove: oggi sussiste un numero tale di varianti da far sì che all'argomento siano dedicati interi volumi. Qui è possibile segnalare solo le tecniche più importanti e la loro più comune notazione. Per uno studio più completo si rimanda a testi come *New Directions in Music* di David H. Cope (McGraw-Hill), *Contemporary Instrumental Techniques* di Gardner Read (Schirmer Books), e *Music Notation in the Twentieth Century* di Kurt Stone (W.W. Norton).

Alcune delle più importanti innovazioni tecniche sono le seguenti (i simboli sono quelli più comunemente usati)[30]:

[30] Per un eccellente esempio di guida pratica all'uso dei nuovi sistemi di notazione in una partitura orchestrale, cfr. p. 168, Es. 5-32a.

1. Suonare dalla parte "sbagliata" del ponticello, ovvero dalla parte della cordiera, non della tastiera.

   suonare tutte e quattro le corde oltre il ponticello

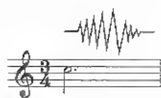
   tre corde

   due corde

   una corda

   Si può anche suonare oltre il ponticello *col legno*.

2. Suonare sulla cordiera con il crine o colpendola con il legno dell'arco. Se l'esecutore deve usare il legno è bene scrivere *battuto* all'inizio del passaggio.
3. Battere, picchiettare, tamburellare sul corpo dello strumento con le dita o con le nocche; di solito si inserisce una precisa spiegazione in una nota a piè di pagina sulla partitura. Notazione abituale: .
4. Eseguire un vibrato ampio, come rappresentato dalla notazione:



5. Tirare l'arco esercitando una forte pressione su un nodo della corda, in modo da produrre altezze molto inferiori a quelle della corda vuota (chiamate "suoni subarmonici" o "armonici inferiori").
6. Suonare, in qualsiasi modo sia specificato, la nota più acuta di una particolare corda Sul sol (qui quella di sol); se il segno è usato senza precisare la corda, si intende la nota più acuta sullo strumento.
7. Diteggiare un passaggio senza usare l'arco, come nel *Time Cycle* di Lukas Foss (II mov., 1 b. prima di [95]): si ottiene un *piano* quasi spettrale, con le altezze pressoché impercettibili e il leggero suono delle dita che percuotono le corde premendole.
8. Eseguire il pizzicato con plettri o pettini.
9. Suonare "mezzi armonici" sia sfiorando la corda in un punto diverso dai nodi, sia premendo il nodo più del dovuto. Questo effetto suona in qualche modo come *sul tasto*.

Molti armonici che si ritenevano ineseguibili sul contrabbasso sono oggi presenti nella scrittura da camera e solistica, ma sarebbe pericoloso usarli nella scrittura orchestrale.

10. Tirare l'arco vicino al capotasto anziché al ponticello, "dalla parte sbagliata della mano sinistra", per così dire, in modo da produrre un suono tipo viola da gamba. Questa tecnica è tipica di George Crumb e di altri compositori contemporanei. La diteggiatura dev'essere ovviamente invertita; Crumb chiede perfino di segnare con il gesso sulla tastiera la nota iniziale; tale tecnica è richiesta in *Black Angels*, un lavoro per quartetto d'archi amplificato. Non dovrebbe tuttavia essere usata in orchestra, poiché pochi esecutori sarebbero capaci di produrla[31].

Quando una qualsiasi di queste tecniche deve essere usata in orchestra – e per la verità anche in qualunque lavoro, cameristico, solistico o orchestrale – è necessario provvedere in partitura sia a una descrizione verbale del tipo di suono che ci si aspetta, sia a una esatta indicazione della tecnica necessaria a produrlo. Il libro di Kurt Stone citato a p. 58 contiene utili suggerimenti per una migliore comunicazione tra compositore ed esecutore[32].

[31] Va ricordato inoltre che gli effetti percussivi e i suoni oltre il ponticello variano in funzione delle dimensioni dello strumento. Il legno battuto, ad esempio, è più efficace sugli strumenti gravi. [n.d.c.]

[32] Dopo la grande fiammata di interesse negli anni Settanta per le nuove simbologie di notazione, testimoniata da innumerevoli partiture, oggi si tende a preferire la comunicazione verbale, possibilmente bilingue (per noi italiano-inglese). La ragione principale è che nemmeno i più comuni simboli descritti in questo capitolo si possono considerare universalmente riconosciuti dai compositori e dagli esecutori. Un'altra ragione è che si tende di nuovo a preferire una grafia tradizionale e rassicurante per l'esecutore, pur in presenza di indicazioni tecniche che portano a ottenere un suono tutt'altro che classico. [n.d.c.]

3
GLI STRUMENTI AD ARCO
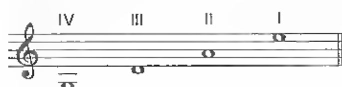
VIOLINO

violon (Fr.); *violin* (Ingl.); *Violine* o *Geige* (Ted.)

Il violino è il soprano degli strumenti ad arco. Viene appoggiato dallo strumentista sulla spalla sinistra, sostenuto dalla parte sinistra del mento e dalla mano sinistra, dalla parte del manico. Tutte le tecniche e gli effetti coloristici discussi nel cap. 2 rientrano nelle possibilità di questo strumento estremamente versatile.

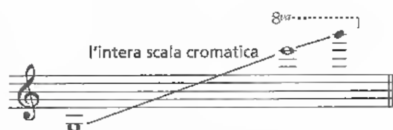
Accordatura, estensione e diteggiatura

Es. 3-1. Accordatura



Tutta la musica per violino è scritta in chiave di sol (detta anche "chiave di violino"). I numeri romani sopra il rigo dell'Es. 3-1 corrispondono ai nomi delle corde (prima, seconda ecc.). Si noti che la corda più acuta è la prima.

Es. 3-2. Estensione



L'estensione del violino nella pratica orchestrale (senza far uso di armonici) va dal sol^2 al mi^6, ma nella letteratura solistica e da camera è possibile arrivare al si^6 e oltre. Occorre tuttavia tener presente che su qualsiasi strumento a corda l'estremo registro acuto è difficile da

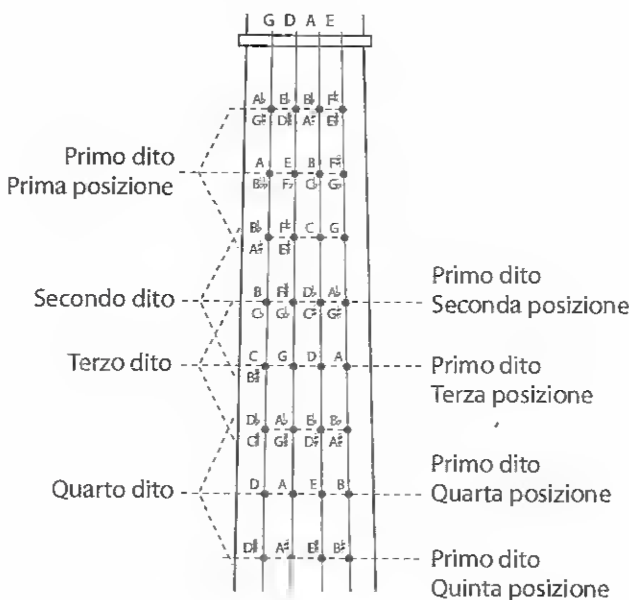
controllare, ed è stato usato con frequenza solo negli ultimi centocinquant'anni. Durante il periodo classico il limite acuto del violino era il la^5 ; oltre la VII posizione, di cui il la^5 è la nota più acuta, gli spazi disponibili tra le dita diventano sempre più piccoli, rendendo il controllo della mano sinistra sempre più arduo, mentre il pollice, che funziona da sostegno stabilizzatore per il manico e il corpo dello strumento, perde la sua presa. La mano deve perciò cercare le note più acute senza potersi orientare attraverso la posizione del pollice.

CD-ROM
CD-1
FINGERING/
SHIFTING
ON THE VIOLIN

Diteggiatura

La diteggiatura per le prime cinque posizioni del violino è la seguente[1]:

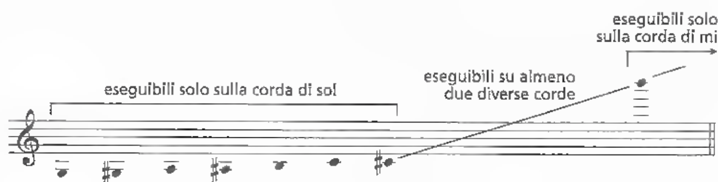
SCHEMA DI DITEGGIATURA DEL VIOLINO



Si noti che dal sol^2 – IV corda vuota – al do♯^{3}, e poi dal si^5 in su, le note si possono eseguire solo su una corda; a partire dal re^3 (e sino al la♯^{5}) ogni nota può invece essere suonata su più di una corda.

[1] Le linee tratteggiate a sinistra del diagramma indicano le "mezze posizioni", vale a dire le diteggiature alternative usate, soprattutto in prima posizione, per eseguire più facilmente passaggi cromatici o a toni interi o basati su scale "sintetiche". Abbiamo lasciato, per praticità, l'indicazione anglosassone delle note (G = sol, D = re, A = la, E = mi, B = si).

Es. 3-3. Diteggiature delle prime cinque posizioni
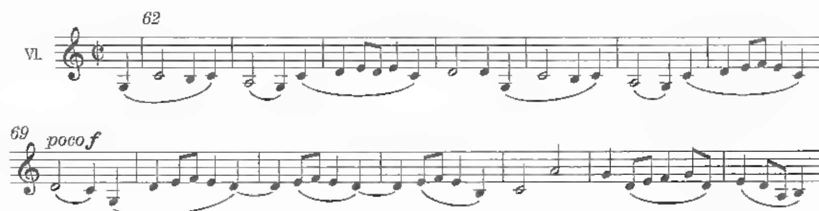


Il re^3, ad esempio, può essere suonato sia sulla corda vuota sia con il quarto dito sulla corda di sol (in prima posizione); può essere inoltre suonato con il terzo dito sul sol in seconda posizione, con il secondo dito sul sol in terza posizione, o con il primo dito sul sol in quarta posizione. Sarebbe pertanto inutile specificare dove il violinista deve suonare una certa nota, visto che può trovarsi in varie posizioni sullo strumento. Se il compositore o orchestratore ha una grandissima familiarità con lo strumento potrebbe voler indicare certe diteggiature sulla parte per ottenere una certa sfumatura timbrica. Ma tolti simili casi eccezionali è meglio lasciare le scelte di diteggiatura all'esecutore.

Vediamo che cosa si intende per aspetti timbrici. Le corde vuote hanno un loro suono caratteristico; hanno la possibilità di vibrare più a lungo perché le loro vibrazioni non sono smorzate dalla pressione e dalla vibrazione del dito sulla tastiera. In un passaggio rapido la successione di corde vuote e premute può non essere fastidiosa, ma in passaggi lenti ed espressivi di solito si vuole che le note abbiano un timbro uniforme, altrimenti le note suonate sulle corde vuote possono emergere eccessivamente. Questo effetto talvolta viene però sfruttato, come nella melodia di Brahms dell'Es. 3-4, nella quale tutte le note sono suonate sulla corda di sol. Ascoltate il suono vibrante che crea la quarta corda.

Es. 3-4. Brahms, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 61-75

CD-1/TR. 50



Passaggi eseguiti esclusivamente su una corda

Concentriamo ora l'attenzione sulle proprietà particolari di ognuna delle quattro corde del violino. È virtualmente impossibile descrivere le molte sfumature di colore che il violino può produrre; è preferibile illustrare tale illimitato potenziale, presente su tutta l'estensione, con esempi tratti dalla letteratura. Basterà aggiungere che se si desidera che un passaggio sia eseguito su una sola corda, è necessario scrivere *sul*
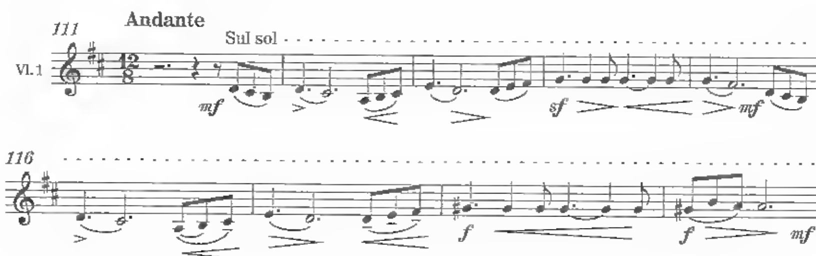
seguito dal nome della corda, come ad esempio *sul sol*, *sul re* ecc., oppure i numeri romani seguiti o no dall'abbreviazione *c.* per corda. Questa consuetudine vale per tutti gli strumenti ad arco.

La quarta corda (sol)

Il sol è la più spessa e la più sonora delle quattro corde del violino. Man mano che, su di essa, l'esecutore si muove verso posizioni più acute il suono diventa più teso, poiché viene accorciata la porzione vibrante della corda.

CD-1/TR. 51

Es. 3-5. Čajkovskij, *Sinfonia n. 5*, II mov., bb. 111-9



Indicazioni d'approfondimento
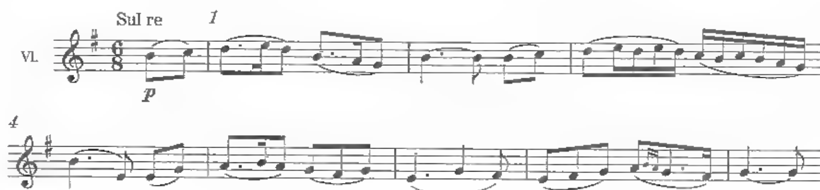
Mahler, *Sinfonia n. 3*, I mov., bb. 5-8

La terza corda (re)

La qualità di suono di questa corda è probabilmente la meno pronunciata delle quattro, tuttavia può esprimere calore e lirismo, come nel passaggio dell'Es. 3-6. Il colore diventa ancora più pastoso nelle posizioni più acute.

CD-1/TR. 52

Es. 3-6. Rimskij-Korsakov, *Shéhérazade*, III mov., bb. 1-8

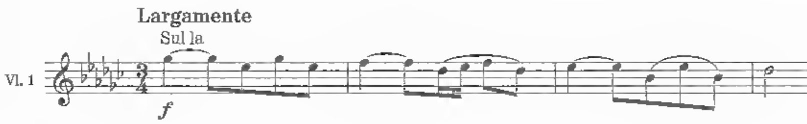


La seconda corda (la)

Il suono della seconda corda è più caratteristico in prima posizione: nelle posizioni più acute, adatte a passaggi calmi e lirici, perde chiarezza e potenza. Se si vuole brillantezza nel registro acuto, è meglio suggerire all'esecutore di passare alla prima corda.

Es. 3-7. Puccini, *Madama Butterfly*, atto II, a 16

CD-1/TR. 53



Indicazioni d'approfondimento
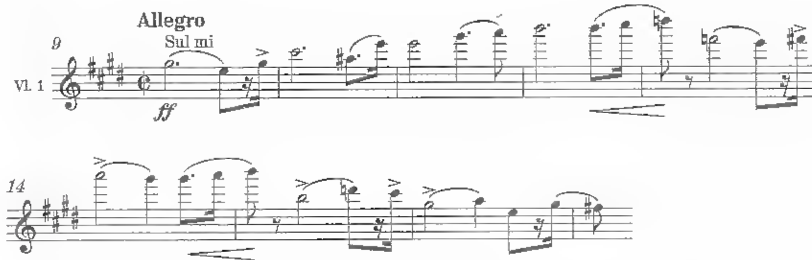
Brahms, *Sinfonia n. 3*, III mov., bb. 13-24

La prima corda (mi)

È la più brillante delle quattro corde. Notate come diventa luminosa all'estremo della sua estensione.

Es. 3-8. R. Strauss, *Don Juan*, bb. 9-17

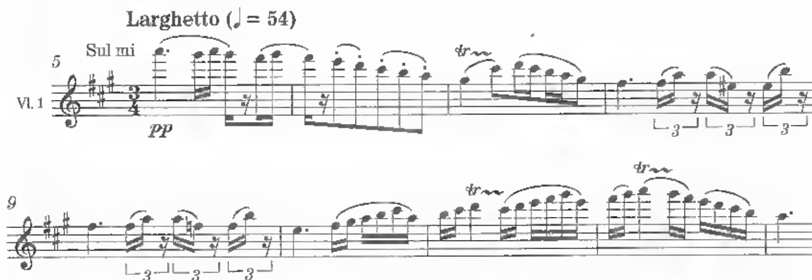
CD-1/TR. 54



Si può anche ottenere da questa corda una qualità di suono misteriosa e tranquilla, suonando a una dinamica contenuta.

Es. 3-9. Prokof'ev, *Sinfonia n. 1 "Classica"*, II mov., bb. 5-13

CD-1/TR. 55



Corde doppie, triple e quadruple

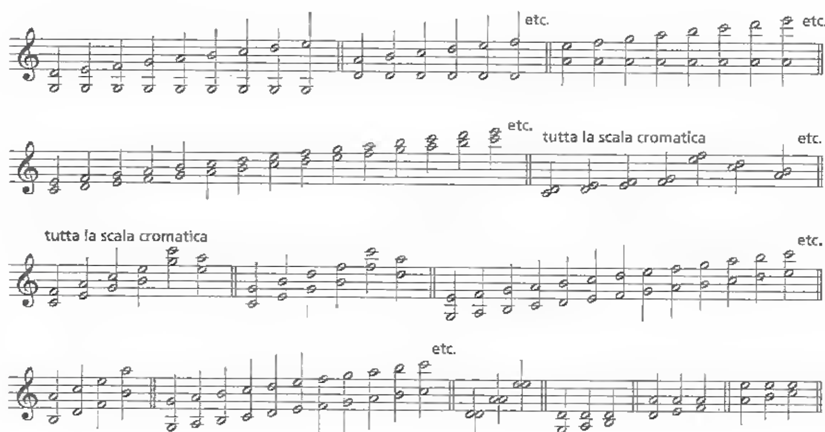
CD-ROM
CD-1
MULTIPLE STOPS ON THE VIOLIN

Le doppie, triple e quadruple corde sono state già trattate in termini generali per tutti gli strumenti ad arco (cfr. capitolo precedente). Anche se qui le osserveremo in dettaglio per il violino, è importante mettere ben in chiaro che le più difficili sono riservate alla letteratura solistica
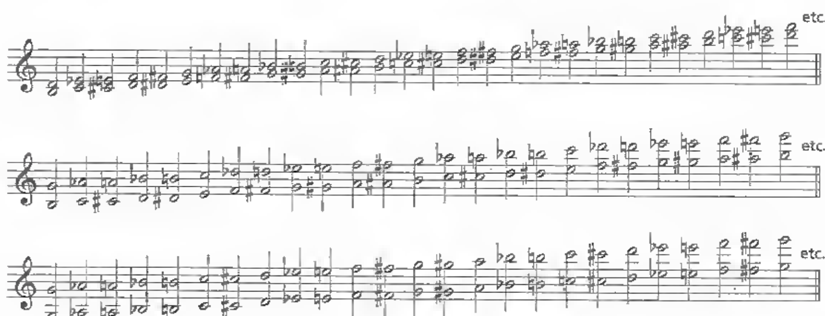
e in parte a quella da camera; nella scrittura orchestrale vengono usate solo le più facili, e in particolare per accordi secchi e per passaggi molto sonori. Poiché l'orchestra sinfonica ha fino a sedici violini primi e fino a quattordici secondi, passaggi che sarebbero difficili per un solo esecutore diventano piuttosto facili se eseguiti divisi.

Gli esempi da 3-10 a 3-13 forniscono un parziale elenco di doppie, triple e quadruple corde. Alcune risultano piuttosto difficili per chi ha mani piccole[2].

Es. 3-10. Corde doppie
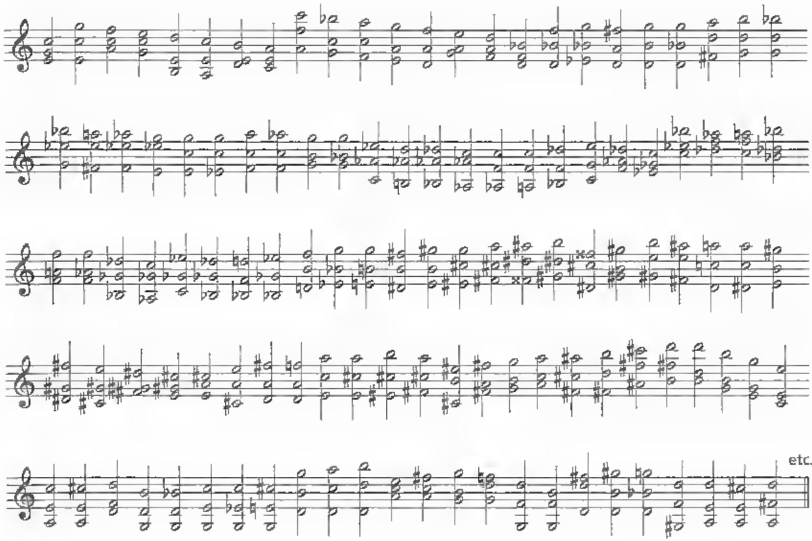


Es. 3-11. Scala cromatica di corde doppie
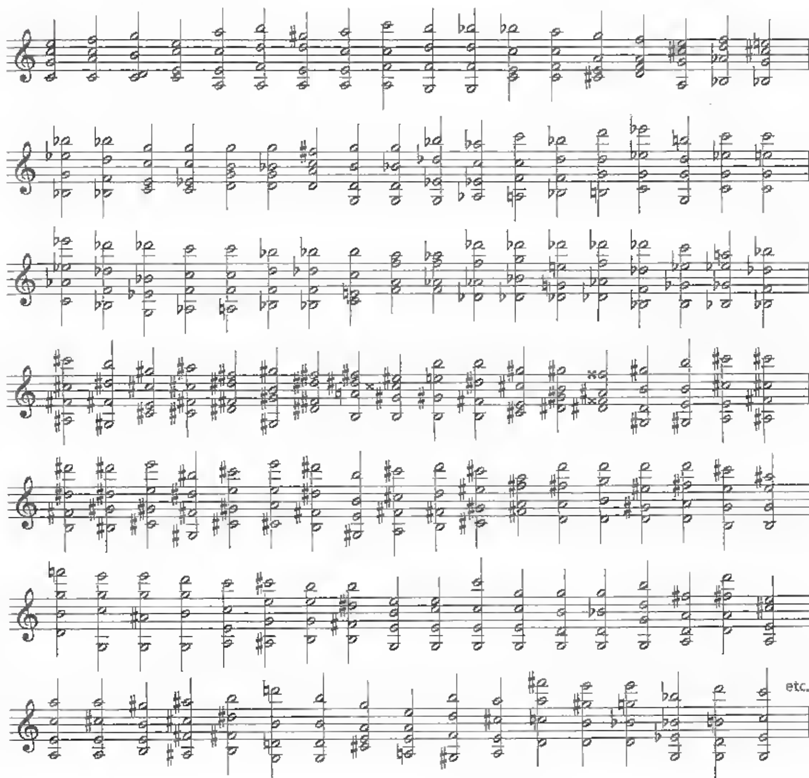


[2] Le tabelle non possono naturalmente suggerire buone successioni di triple e quadruple corde: per queste, che possono anche essere relativamente facili se ben scritte, è sempre meglio consultare un bravo professionista. Ad ogni modo si rimane prudentemente sul sicuro scrivendo triple corde contenenti due seste o una quinta e una sesta, con o senza corde vuote. [n.d.c.]

Es. 3-12. Corde triple[3]



Es. 3-13. Corde quadruple



[3] Si ricordi che tutte le corde triple e quadruple vanno eseguite per forza arpeggiate.

Armonici

Nella letteratura solistica e da camera, i compositori hanno talvolta richiesto al violinista di produrre armonici artificiali in modi diversi da quelli descritti nel cap. 2 (pp. 55-7); tali possibilità alternative – qui indicate come opzioni 2, 3 e 4 – sono raramente usate in orchestra perché producono suoni piuttosto deboli e di incerta emissione. La prima opzione (sfiorando la quarta) è la più facile da eseguire, ed è anche la più usata nelle partiture orchestrali.

1. Armonici sfiorando la quarta

Il modo decisamente più pratico per produrre armonici artificiali in orchestra, lo ripetiamo, è sfiorare la quarta superiore, cosa che dà come effetto una nota due ottave sopra la fondamentale (la nota premuta dell'Es. 3-14)[4].

Es. 3-14. Armonici ottenuti sfiorando la quarta

Suono armonico risultante

Nota sfiorata
Nota premuta

2. Armonici sfiorando la quinta

Sfiorando la quinta si ottiene una nota una dodicesima sopra la fondamentale (un'ottava più una quinta giusta).

Es. 3-15. Armonici sfiorando la quinta

Suono armonico risultante

Nota sfiorata
Nota premuta

[4] Si ricordi che "0" sotto una nota indica la corda vuota e "1" indica il primo dito (l'indice sinistro) che preme la nota.

3. Armonici sfiorando la terza maggiore[5]

Si ottiene una nota due ottave e una terza maggiore sopra la fondamentale (due ottave sopra la nota sfiorata).

Es. 3-16. Armonici sfiorando la terza maggiore



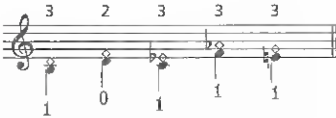


4. Armonici sfiorando la terza minore[5]

Si ottiene una nota due ottave e una quinta sopra la fondamentale.

Es. 3-17. Armonici sfiorando la terza minore
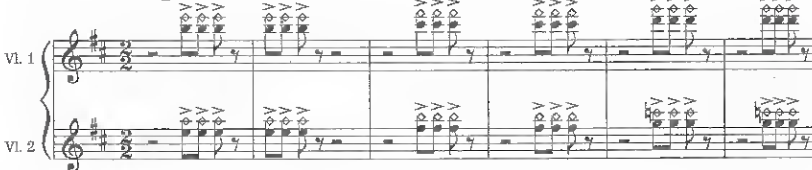




Passaggi rappresentativi dalla letteratura musicale

Negli esempi seguenti sono riportati alcuni passaggi riusciti che utilizzano armonici sia naturali sia artificiali:

Es. 3-18. Copland, *Sinfonia n. 3*, IV mov., 3 bb. dopo 128

CD-1/TR. 56
INDEX 1/0:00



[5] Si trovano nella letteratura virtuosistica, soprattutto per la realizzazione di armonici doppi, ma sono vivamente sconsigliati in orchestra. [n.d.c.]

CD-1/TR. 56
INDEX 2/0:17

Es. 3-19. Webern, *Sei pezzi per grande orchestra op. 6*, n. 5, bb. 20-6 (archi soli)

rit. · · · · noch langsamer (♪ = ca. 60)

20 mit Dmpf.

Vl. Solo — *pp* — *verlöschend*

Vl. 1 — (alle) — *pp* — *verlöschend*

Vl. 2 — Solo — *pp* — *verlöschend*

Vle — Solo — *pp* — *verlöschend*

Vlc. 1 — Solo — *pp* — *verlöschend*

Vlc. 2 — Solo — *pp* — *verlöschend*

Es. 3-20. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, a 101 (archi soli)

CD-1/TR. 56
INDEX 3/0:53

8va
Vl. 1 div. 1 2 3 4 5 6 7 8
div.
Vl. 2 div. 1 2 3 4 5 6 7
Vle div. 1 2 3 4 5 6
arco
Vlc. 3 soli
unis.
gli altri Vlc.

Il violino solo

Il violino è da sempre lo strumento solista preferito da gran parte dei compositori: pressoché ogni maestro nell'arte orchestrale, dal periodo barocco in poi, ha scritto concerti per violino che dimostrano la straordinaria estensione, versatilità ed espressività dello strumento. Tutti dovrebbero conoscere i capolavori del genere di compositori come Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Dvořák, Čajkovskij, Bruch, Lalo, Schönberg, Berg, Stravinsky, Bartók, Prokof'ev, Penderecki e Rochberg, tanto per citarne alcuni.

Il violino è stato anche utilizzato spesso come occasionale strumento solista in orchestra. Quando è richiesto un assolo è il primo violino a suonare la parte, mentre se sono richiesti due solisti è il primo leggio dei violini primi a intervenire. Un'altra possibilità è quella di scrivere una parte solistica per il primo violino e l'altra per il primo dei secondi. Alcuni assolo della letteratura orchestrale sono alquanto virtuosistici, perciò le prime parti di tutte le sezioni devono avere le qualità di un solista.

Nelle pagine seguenti sono riportati due esempi di passaggi per violino solo tratti da lavori orchestrali; cfr. anche l'Es. 2-41.

Es. 3-21. Brahms, *Sinfonia n. 1*, II mov., bb. 91-105

CD-1/TR. 57
INDEX 1/0:00

99

Fl. — p — zu 2 — p — cre ... scen ... do — mf

Ob. — mf

Cl. — p — zu 2 — cre ... scen ... do — mf

Fg. — p — mf

Cfg.

Cr. — p — espress. — mf

Trb. — p

Timp. — p — cresc. — p

Vl. solo — cresc.

Vl. 1 — p — cre ... scen ... do — p

Vl. 2 — p — cre ... scen ... do — p

Vle — p — cre ... scen ... do — p

Vlc. — arco — get. — cre ... scen ... do — p

Cb. — p — cre ... scen ... do — p

Es. 3-22. R. Strauss, *Don Juan*, bb. 73-81

CD-1/TR. 57
INDEX 2/1:15

Andante

73

Vl. solo

molto espress.

molto espress.

78

dim

Indicazioni d'approfondimento

Grofé, *Grand Canyon Suite*, "On the Trail", inizio (cadenza per violino solo)

Respighi, *Feste romane*, III mov., 4 bb. dopo 25

Rimskij-Korsakov, *Shéhérazade*, I mov., a C (cadenza che ricorre per tutto il corso dell'opera; altri due esempi si possono trovare nel I mov., a G, e nel II mov., all'inizio)

R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 205-9

Altre tecniche violinistiche

Salti

Anche se il violino è uno strumento estremamente versatile e agile, alcuni salti particolarmente rapidi e ampi possono presentare delle reali difficoltà allo strumentista; possono risultare emozionanti all'ascolto, soprattutto quando si estendono dall'estremo registro grave all'estremo registro acuto, ma non si dimentichi che un solista può realizzare certi salti improvvisi molto più facilmente di un'intera sezione d'orchestra. La difficoltà consiste nel fatto che è necessario cambiare completamente la posizione della mano sinistra, e talvolta si deve "sorvolare" silenziosamente e inavvertitamente una corda, oppure una nota molto acuta deve arrivare dopo una molto grave sulla stessa corda. Gli esecutori più bravi riescono a trasmettere un'impressione di legato piuttosto buona quando eseguono un salto, anche quando c'è una corda di mezzo, ma prendere una nota di salto può comunque essere difficile. Alcune di queste difficoltà sono mostrate nei seguenti passaggi, tratti da parti orchestrali per violino. Si tenga presente che spesso le incisioni possono trarre in inganno, poiché durante la registrazione un passaggio può essere ripetuto finché l'articolazione del salto non è perfetta.

1. Ampi salti sulla stessa nota:

CD-1/TR. 58

Es. 3-23. Wagner, *Die Meistersinger*, Ouverture, bb. 33-8

2. Ampi salti fra registri estremi:

CD-1/TR. 59

Es. 3-24. Bartók, *Divertimento*, I mov., bb. 50-2

3. Ampi salti eseguiti in legato:

CD-1/TR. 60

Es. 3-25. Berg, *Lyrische Suite*, IV mov., bb. 10-4

Indicazioni d'approfondimento

Ampi salti sulla stessa nota:
Šostakovič, *Sinfonia n. 5*, I mov., bb. 51-61

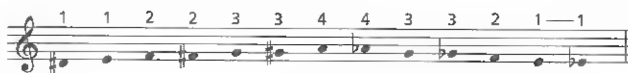
Ampi salti fra registri estremi:
Copland, *Sinfonia n. 3*, IV mov., bb. 2-4 dopo 96
Prokof'ev, *Sinfonia n. 1 "Classica"*, I mov., II tema

Ampi salti eseguiti in legato:
Stravinsky, *Agon*, "Pas de deux", bb. 411-8

Passaggi cromatici
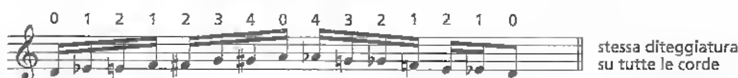
Occorre fare qualche osservazione in merito ai passaggi cromatici. Tutte le note cromatiche dal sol grave sulla quarta corda al registro più acuto possono essere facilmente prodotte dal violino; abitualmente, un violinista usa per una nota cromatica la stessa diteggiatura che usa per la stessa nota non alterata. Nel seguente esempio si può notare che il dito che normalmente suona il fa è anche usato per suonare il fa♯.

Es. 3-26. Diteggiatura della scala cromatica



Qualche volta l'esecutore sceglie di evitare il portamento che è inevitabile se la scala cromatica è eseguita come nell'Es. 3-26: in questi casi la scala sarà eseguita utilizzando la "mezza posizione", per cui per ogni nota è usato un dito diverso.

Es. 3-27. Scala cromatica con "mezza posizione"



Questo metodo è il più appropriato per passaggi rapidi, in quanto minimizza l'udibilità dell'effetto di scivolamento delle dita tra una nota e l'altra[6].

VIOLA

alto (Fr.); *viola* (Ingl.); *Bratsche* (Ted.)

La viola è il contralto degli strumenti ad arco, e la sua tecnica è simile a quella del violino. Ci sono tuttavia alcune cose da tenere a mente quando si scrive per viola: la più ovvia è la dimensione dello strumento, più grande del violino fino a 8-10 centimetri; ciò significa che la mano deve allungarsi di più per intonare gli intervalli; anche la tensione della mano sinistra è maggiore, specialmente nelle posizioni più acute. Le viole possono essere di diverse dimensioni, e gli esperti non hanno tuttora trovato un accordo su quelle ideali per ottenere un suono migliore e il caratteristico timbro scuro. Oggi i violisti scelgono il loro strumento in base alle dimensioni della loro mano sinistra.

---

[6] I passaggi cromatici tortuosi e veloci non vengono bene su nessuno degli strumenti ad arco. In orchestra un modo per facilitarli è distribuirli fra violini primi e secondi, o fra due metà della stessa fila, se la dinamica lo consente. [n.d.c.]

Di tutti gli strumenti ad arco, la viola è stata l'ultima a farsi strada nella consapevolezza dei compositori. Anche se trilli, colpi d'arco, arpeggi, doppie, triple e quadruple corde funzionano altrettanto bene sia sulla viola sia sul violino, lo strumento è stato immeritatamente trascurato da molti dei grandi maestri del passato. Le principali spiegazioni di questo dato possono essere due: nel diciottesimo secolo, i compositori hanno scritto di rado per quattro archi indipendenti; per diverso tempo molti dei violisti erano perlopiù violinisti convertiti, e non sempre godevano della piena fiducia dei compositori.

Anche se Bach, Stamitz e Mozart hanno scritto occasionalmente pezzi solistici o concertanti per viola, è stato Berlioz il primo a darle una voce veramente indipendente all'interno dell'orchestra.

Accordatura, estensione e diteggiatura

Es. 3-28. Accordatura
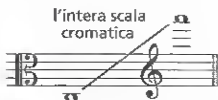


La musica per viola è normalmente notata in chiave di contralto, ma per evitare tagli addizionali le note più acute sono talvolta scritte in chiave di violino.

Es. 3-29. Notazione della viola



Es. 3-30. Estensione



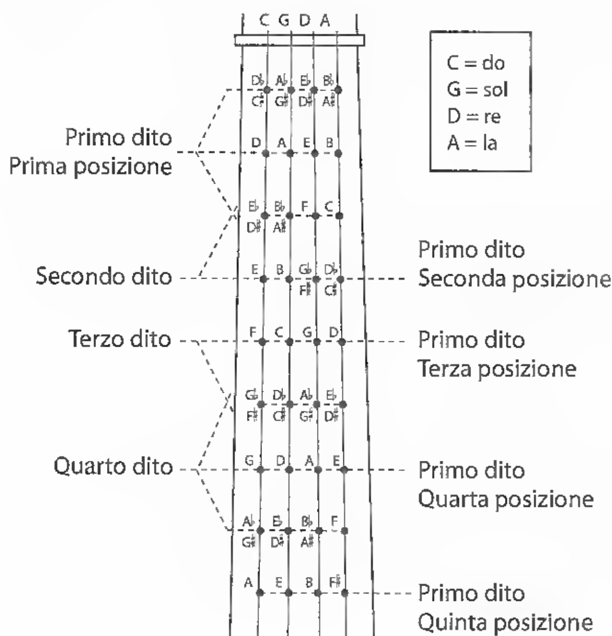
Osserviamo ora alcune differenze tra il violino e la viola, che possono aiutare a definire la funzione di quest'ultima in orchestra:

1. l'arco della viola è leggermente più pesante di quello del violino;
2. le corde sono più spesse e offrono maggiore resistenza all'arco, che necessita di conseguenza di una maggiore forza per produrre un suono pieno;
3. gli armonici sono più facili da eseguire perché le corde più spesse li rendono più affidabili.

Diteggiatura

CD-ROM
CD-1
FINGERING/
SHIFTING
ON THE VIOLA

SCHEMA DI DITEGGIATURA DELLA VIOLA



Il sistema di diteggiatura della viola è uguale a quello del violino, e si ottengono le stesse doppie, triple e quadruple corde, ma una quinta sotto. Similmente tutte le questioni relative a mezze posizioni, diteggiature cromatiche, pizzicato e altri effetti coloristici (v. pp. 75-7) si applicano anche alla viola.
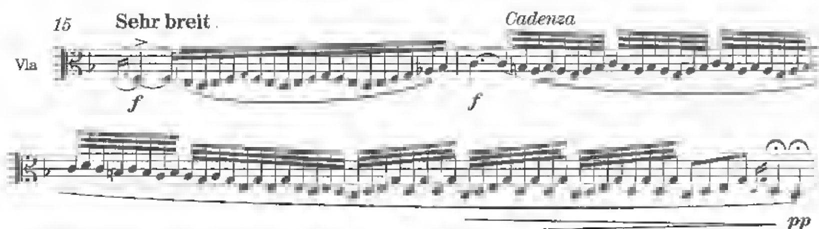
Passaggi eseguiti esclusivamente su una corda

La quarta corda (do)

La corda di do è l'unica della viola che non si trova anche sul violino, ed è considerata la più caratteristica; è stata descritta dal compositore e musicologo belga del XIX secolo François Gevaert come "fosca, austera, talvolta perfino minacciosa".

Es. 3-31. Hindemith, *Sonata n. 4 op. 11*, I mov., bb. 15-6

CD-1/TR. 61



La terza e la seconda corda (sol e re)

Sono le corde dal suono meno caratteristico, e si possono definire "corde di accompagnamento" poiché su di esse si suonano molte delle figure di accompagnamento tradizionalmente affidate allo strumento. Ma possono essere anche utilizzate per il loro carattere scuro, come nel seguente passaggio:

CD-1/TR. 62

Es. 3-32. Bartók, *Concerto per orchestra*, IV mov., bb. 42-51

La prima corda (la)

Anche se non altrettanto brillante quanto la prima corda del violino, la corda di la ha un suono piuttosto penetrante e leggermente nasale; si accompagna bene con i legni e in qualche caso raddoppia bene trombe e tromboni, purché suonati piano. Grazie alla sua maggiore potenza è spesso usata nei passaggi per viola sola.

CD-1/TR. 63

Es. 3-33. Hindemith, *Der Schwanendreher*, I mov., bb. 48-59

Corde doppie, triple e quadruple

Gli esempi da 3-34 a 3-36 forniscono un elenco parziale delle doppie, triple e quadruple corde possibili sulla viola. Le corde multiple possono essere suonate *divise* dalla sezione delle viole in orchestra, come avviene per quelle per violino.

Es. 3-34. Doppie corde
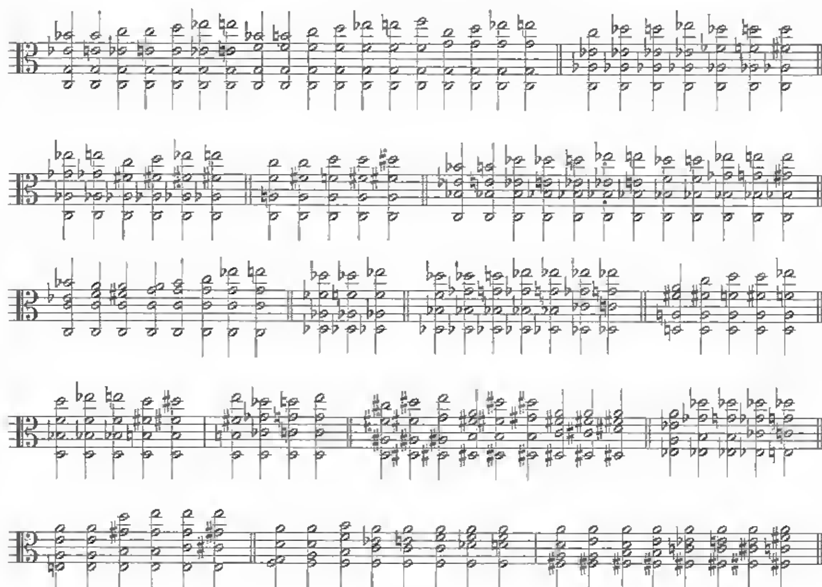
Corde di do e sol

Esempi di corde doppie su terza e seconda corda, così come su seconda e prima, possono essere realizzati allo stesso modo dei precedenti.

Es. 3-35. Triple corde

Le triple corde sulle corde di sol, re e la (III, II e I) possono essere realizzate nello stesso modo di quelle precedenti. Queste triple corde sono tutte in prima posizione.

Es. 3-36. Quadruple corde



Passaggi rappresentativi dalla letteratura musicale

Di seguito si riportano alcuni passaggi caratteristici tratti dalla letteratura musicale, che mostrano il suono degli armonici, del pizzicato, delle doppie corde e altri effetti coloristici sulla viola. Nell'Es. 3-37 si ha un caso di uso della viola come basso degli archi; l'Es. 3-38 è rappresentativo dei molti passaggi della letteratura orchestrale in cui le viole completano l'armonia. L'Es. 3-39 mostra un raddoppio viole-violini in ottave, mentre l'Es. 3-40 mostra un efficace raddoppio viole-violoncelli.

Es. 3-37. Mendelssohn, *Ein Sommernachtstraum*, Ouverture

CD-1/TR. 64

Presto

45 Vl. 1 div.
Vl. 2 div. pizz. arco
Vle pizz.

48 Vl. 1
Vl. 2 unis.
Vle

Es. 3-38. Wagner, *Lohengrin*, atto III, "In fernem Land", bb. 12-9

CD-1/TR. 65

Presto

12 Vl. 1 div. 3 3 3 3 *sempre f*
Vl. 2 div. 3 3 3 3 *f*
Vle div. 3 3 3 3 *f*

16 Vl. 1
Vl. 2
Vle

CD-1/TR. 66

Es. 3-39. Berlioz, *Symphonie fantastique*, I mov., bb. 155-9

CD-1/TR. 67

Es. 3-40. Beethoven, *Sinfonia n. 5*, II mov., bb. 1-10

■ **Indicazioni d'approfondimento**

Čajkovskij, *Romeo e Giulietta*, bb. 114-6
Hindemith, *Der Schwanendreher*, I mov., bb. 1-11
Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte II, bb. 56-62

La viola sola

I maestri del Barocco hanno scritto numerosi concerti per viola, e alcuni compositori preclassici hanno seguito il loro esempio; tuttavia, dopo tale periodo, a parte la *Sinfonia concertante* per violino e viola di Mozart e la parte solistica dell'*Harold en Italie* di Berlioz, è comparsa poca musica interessante per viola sola, fino a Wagner e Strauss alla fine dell'Ottocento. Nel XX secolo tuttavia la viola ha raggiunto la stessa importanza dei suoi parenti nella famiglia degli archi: ne offrono una prova lavori come la *Sonata per flauto, viola e arpa* di Debussy, i *Concerti* di Bartók e Walton, lo *Schwanendreher* di Hindemith e *Flos campi* di Vaughan Williams. Diamo qui alcuni esempi di meravigliosi passaggi per viola concertante tratti dalla letteratura orchestrale:

CD-1/TR. 68

Es. 3-41. Skrjabin, *Le Poème de l'extase*, bb. 22-5

Es. 3-42. R. Strauss, *Don Quixote*, Variazione II, Vivace, bb. 1-19

CD-1/TR. 69

Lebhaft

Vla sola

mf

pp

f

espr.

p

mf

p

pp

Es. 3-43. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, "Cercles mystérieux des adolescentes", a 91

CD-1/TR. 70

Andante con moto (♩ = 60)

6 Vle sole

molto cant. ma non f

molto cant. ma non f

molto cant. ma non f

Indicazioni d'approfondimento

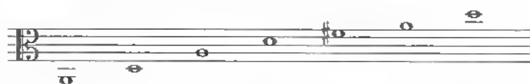
Berg, *Wozzeck*, atto I, scena 1
Berlioz, *Harold en Italie*, I mov., bb. 38-68
Wagner, *Die Meistersinger*, atto II, scene 3 e 7; atto III, scena 5

Viola d'amore

viole d'amour (Fr.); *Liebesgeige* (Ted.)

La viola d'amore non è mai stata un membro stabile dell'orchestra, tuttavia sussiste da sempre un vivo interesse a usare il suo caratteristico timbro sia nella musica solistica e da camera, sia in passaggi solistici in grandi lavori come la *Johannes-Passion* ("Erwäge, erwäge", bb. 1-5) e molte cantate di J.S. Bach, *Les Huguenots* di Meyerbeer (Es. 5-51), *Le Jongleur de Notre-Dame* di Massenet, *Palestrina* di Pfitzner e *La Mort de Tintagiles* di Loeffler. Una viola d'amore accompagna inoltre il "coro a bocca chiusa" fuori scena del secondo atto della *Madama Butterfly* di Puccini.

Es. 3-44. Accordatura usuale



Il principio su cui si basa l'emissione sonora di questo strumento è la vibrazione per simpatia: oltre alle sette corde che sono normalmente suonate con l'arco, la viola d'amore possiede altre sette corrispondenti corde d'acciaio tese appena sopra il corpo dello strumento. Le corde che vibrano per simpatia sono generalmente intonate all'unisono con quelle suonate con l'arco.
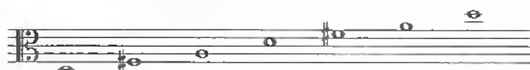
Per permettere al suono delle corde che vibrano per simpatia di farsi sentire liberamente in tonalità diverse dal re maggiore, si utilizzano delle accordature alternative; la più comune consiste nell'abbassare la terza corda da fa♯ a fa♮, in modo da produrre una intonazione in re minore.

Es. 3-45. Accordatura in re minore

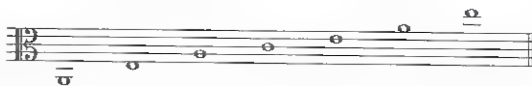


Hindemith ha usato due diverse accordature nei suoi lavori per viola d'amore:

Es. 3-46. Accordatura per la *Sonata per viola d'amore e pianoforte op. 25 n. 4* di Hindemith

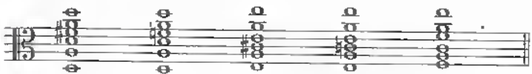


Es. 3-47. Accordatura per la *Kammermusik n. 6 per viola d'amore e orchestra* di Hindemith



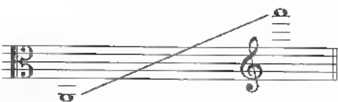
Vivaldi, nei suoi concerti, ha usato le seguenti accordature per la viola d'amore a sei corde:

Es. 3-48. Accordature per i concerti di Vivaldi



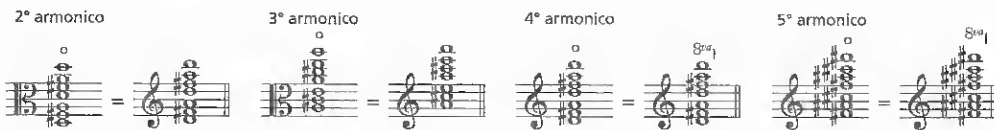
La viola d'amore si scrive oggi in chiave di contralto e di violino, anche se in passato la musica per gli strumenti ad arco più bassi era notata in chiave di basso, e suonava all'ottava sopra.

Es. 3-49. Estensione



Lo strumento è leggermente più grande del violino moderno. Accordi e arpeggi sono facili da suonare, specialmente in tonalità relative a quella dell'accordatura. Gli armonici naturali si ottengono facilmente fino al quinto; ecco gli armonici che risultano dall'accordatura normale in re maggiore:

Es. 3-50. Armonici della viola d'amore



Anche gli armonici artificiali sono possibili, e i migliori sono quelli che si ottengono sfiorando la quarta; tutte le altre tecniche quali diteggiatura, colpi d'arco ed effetti coloristici possibili sul violino si applicano anche alla viola d'amore.

Ecco due passaggi tratti dal repertorio per viola d'amore.

CD-1/TR. 71

Es. 3-51. Meyerbeer, *Les Huguenots*, atto I, "Ah! quel spectacle", bb. 1-9

Andante

Viola d'amore

RAOUL

Recit.

Ah! quel spec-tacle en-chan-teur

Recit.

vient s'of-frir à mes yeux!

Flageolettöne.

riten.

CD-1/TR. 72

Es. 3-52. Hindemith, *Kleine Sonata*, II mov., bb. 14-37

Sehr langsam

Viola d'amore

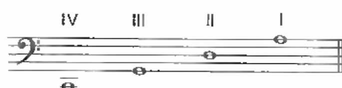
VIOLONCELLO

violoncelle (Fr.); *violoncello* o *cello* (Ingl.); *Violoncell* (Ted.)

Il violoncello è al tempo stesso il tenore e il basso degli strumenti ad arco. Mentre il violino e la viola si appoggiano tra la spalla sinistra e il mento, il violoncello, a causa delle sue dimensioni, è tenuto fra le ginocchia dallo strumentista seduto. Un aiuto ulteriore è dato da un "puntale" regolabile che fuoriesce dal fondo dello strumento e si fissa al pavimento; il riccio del violoncello punta verso la spalla sinistra dello strumentista.

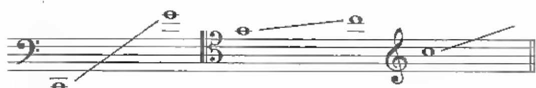
Accordatura, estensione e diteggiatura

Es. 3-53. Accordatura
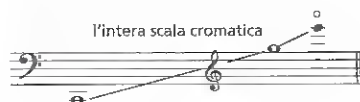


Tutta la musica per violoncello è scritta in chiave di basso, di tenore, o di violino: l'Es. 3-54 suggerisce i cambi di chiave che permettono di evitare i tagli addizionali:

Es. 3-54. Chiavi



Un avviso a chi legge le partiture: in alcune vecchie edizioni di partiture orchestrali le parti di violoncello in chiave di violino sono scritte un'ottava sopra le note reali. Oggi tutte le parti di violoncello, in qualunque chiave siano, vengono suonate come sono scritte.

Es. 3-55. Estensione
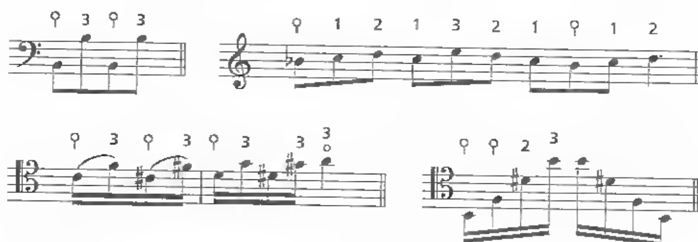


Diteggiatura

CD-ROM
CD-1
FINGERING/
SHIFTING
ON THE CELLO

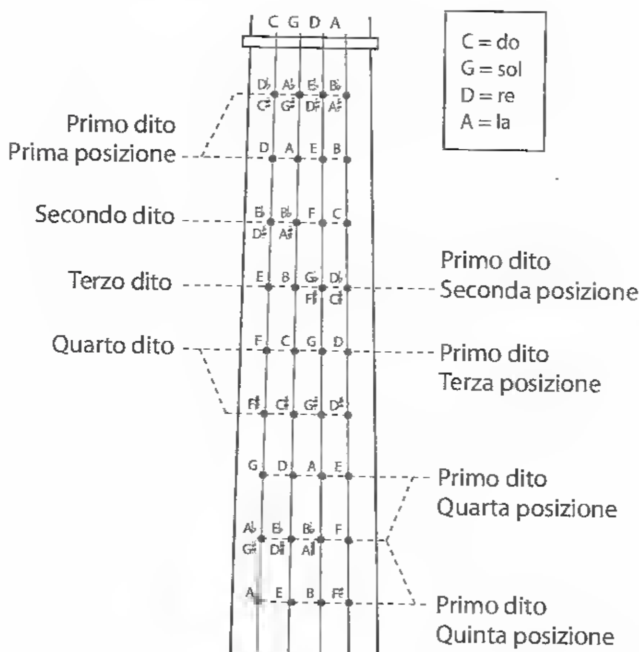
A causa della maggior lunghezza delle corde, nel violoncello si usa un diverso metodo di diteggiatura rispetto al violino o alla viola: in prima posizione la distanza fra il primo e il quarto dito è una terza, e il secondo dito viene usato solo per intervalli cromatici. Quando la mano si trova

in posizioni più acute la distanza fisica tra gli intervalli diminuisce e tutte e quattro le dita vengono usate più spesso, con diteggiature simili a quelle della viola. Poiché la mano sinistra è libera dall'incombenza di sostenere lo strumento, il pollice (capotasto) può essere usato nelle posizioni più acute: in settima posizione, il pollice della sinistra lascia infatti la sua posizione sotto la tastiera e può essere inserito in diteggiatura. Con l'aggiunta del pollice il violoncellista può raggiungere l'ottava in doppie corde su corde adiacenti con relativa facilità, anche se nelle posizioni più basse le doppie corde più ampie di una sesta sono difficili. Il segno per indicare sulla parte l'uso del pollice è ♀.

Es. 3-56. Diteggiature con il pollice



SCHEMA DI DITEGGIATURA DEL VIOLONCELLO



Caratteristiche timbriche

Qualunque estatica descrizione delle caratteristiche timbriche del violoncello è insufficiente a descrivere la singolare bellezza di questo strumento, sia in passaggi che impegnano l'intera sezione degli archi sia in quelli in cui si sente la sua voce sola in un tessuto contrappuntistico. La seconda corda (re) è la più accattivante e musicale, e trasmette un suono lirico e caldo; la prima (la) è la corda più brillante e penetrante; la terza (sol) è la meno forte, e sostiene il suono meno bene delle altre. Grazie al suo peso e al suo spessore, la quarta corda (do), la più grave, è un basso sonoro e ricco. Berlioz disse una volta che il violoncello non è "capace di grande agilità"; tale affermazione oggi non può che apparire completamente errata, poiché il violoncello può realizzare praticamente qualsiasi tecnica possibile sul violino o sulla viola. Ecco alcuni passaggi rappresentativi presi dalla letteratura musicale:

Es. 3-57. Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio, bb. 17-32

CD-1/TR. 73
INDEX 1/0:00

Es. 3-58. Harris, *Sinfonia n. 3*, I mov., bb. 1-27

CD-1/TR. 73
INDEX 2/1:40

Indicazioni d'approfondimento

Beethoven, *Sinfonia n. 3*, I mov., bb. 1-8
Brahms, *Sinfonia n. 3*, III mov., bb. 1-12
Brahms, *Sinfonia n. 2*, III mov., bb. 194-202

I violoncelli sono frequentemente usati divisi per creare un effetto di grande ricchezza, come nell'esempio seguente:

CD-1/TR. 74

Es. 3-59. Rossini, *Guglielmo Tell*, Ouverture, bb. 1-10

Andante (♩. = 54)

espress.

5 Vlc. soli

Indicazioni d'approfondimento

Debussy, *La Mer*, I mov., *passim*
Mahler, *Das Lied von der Erde*, V mov., bb. 1-4 a [10]
Puccini, *Tosca*, atto III, nn. 9 e 11
R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, da 18 bb. a 1 b. prima di [10]

Corde doppie, triple e quadruple
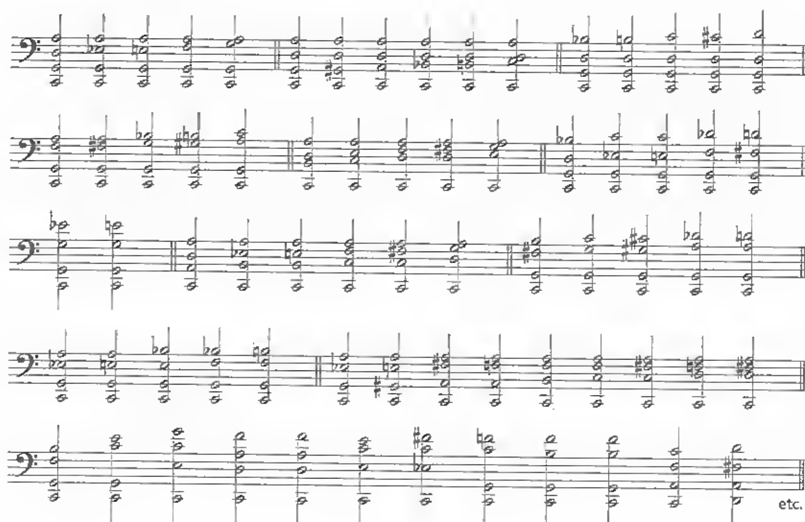
Il seguente è un parziale elenco di doppie, triple e quadruple corde possibili sul violoncello[7]:

Es. 3-60. Doppie corde

Es. 3-61. Triple corde

[7] Un metodo pratico per individuare triple corde è quello di considerare possibili tutte le triple corde che contengono due seste, una quinta e una sesta o due quinte, con o senza corde vuote. Questo suggerimento può essere utile anche per determinare arpeggiati facilmente eseguibili e comodi. [n.d.c.]

Es. 3-62. Quadruple corde



Armonici

I modi per ottenere armonici naturali sul violoncello sono identici a quelli degli altri archi; gli armonici del violoncello sono perfino più sicuri, grazie alla dimensione dello strumento e delle corde, e al loro spessore. Per gli armonici artificiali il metodo migliore – e quello che garantisce il miglior suono nella scrittura orchestrale – è sfiorare la quarta; tale tipo di armonici è realizzato, per tutta l'estensione dello strumento, premendo la corda con il pollice e sfiorando la quarta con il terzo o quarto dito[8].

Es. 3-63. Armonici sul violoncello

a. Armonici naturali

Suono armonico risultante

III corda

Nota sfiorata

Suono armonico risultante

IV corda

Nota sfiorata

---

[8] Sul violoncello suonano piuttosto bene anche gli armonici pizzicati, ovviamente soprattutto se naturali. [n.d.c.]

b. Armonici naturali e artificiali

Suono armonico risultante

1 0 2 0 4 0 4 1 0 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
1

Indicazioni d'approfondimento

J. Corigliano, *Phantasmagoria*, inizio

Il violoncello solo nei concerti e in orchestra

La letteratura per violoncello è ricca di concerti dei maggiori compositori dal periodo barocco ai giorni nostri; ci sono eccellenti esempi di opere di Boccherini, Haydn, Beethoven (*Triplo concerto*), Schumann, Brahms (*Doppio concerto*), Dvořák, Čajkovskij (*Variazioni su un tema rococò*), Lalo, Victor Herbert, Milhaud, Bloch (*Schelomo*), Hindemith, Barber, Walton, Lutosławski, Penderecki, Stephen Albert, Christopher Rouse e Joan Tower.

Il violoncello è frequentemente usato come solista occasionale nei lavori orchestrali, come nel seguente famoso passaggio:

Es. 3-64. R. Strauss, *Don Quixote*, bb. 163-76

CD-1/TR. 75

Andante con moto
Vlc. 163 mf
165
168 grazioso
171 p
174 cresc. f

Indicazioni d'approfondimento

Brahms, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2*, III mov., bb. 71-86
Haydn, *Sinfonia n. 95*, II mov. (tutto), III mov. (Trio)

Il violoncello unito ad altri strumenti

Questo argomento sarà trattato con maggiore dettaglio nei capitoli successivi; qui basterà dire che il violoncello raddoppia bene molti strumenti di tutte le sezioni dell'orchestra. I raddoppi più comuni sono violoncello e contrabbasso, violoncello e fagotto, violoncello e clarinetto o clarinetto basso, violoncello e corno, violoncello pizzicato e timpani. Nell'esempio seguente al secondo violoncello è affidato il raddoppio della prima viola:

CD-1/TR. 76

Es. 3-65. Barber, *Essay for Orchestra n. 1*, bb. 1-10

Indicazioni d'approfondimento

Beethoven, *Sinfonia n. 5*, III mov., bb. 162-79
Glinka, *Ruslan e Ljudmila*, Ouverture, bb. 81-100
Schubert, *Sinfonia n. 9*, introduzione (il violoncello raddoppia la viola)
Verdi, *Falstaff*, atto I, 2 bb. dopo [8] per 8 bb. (il violoncello raddoppia l'ottavino in una melodia a cinque ottave di distanza)

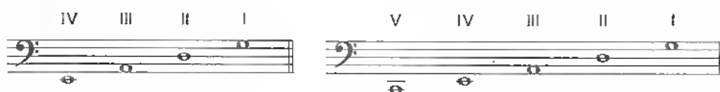
Contrabbasso

contrebasse (Fr.); *double bass* (Ingl.); *Kontrabass* (Ted.)

È l'autentico basso della sezione degli archi. La sua pratica estensione orchestrale è dal mi[1] (con effetto un'ottava sotto) al si♭[3] (sempre con effetto un'ottava sotto); in passaggi solistici possono essere raggiunte note più acute utilizzando i suoni armonici naturali. Il contrabbasso si appoggia a un puntale regolabile; l'esecutore sta in piedi o seduto su un alto sgabello, e sostiene lo strumento con il proprio corpo e con il ginocchio sinistro. Quasi tutti gli strumentisti d'orchestra usano un contrabbasso grande, di dimensioni piene, mentre alcuni solisti usano modelli più piccoli, che sono più flessibili e facili da suonare. I modelli più piccoli non hanno tuttavia tutte le qualità timbriche del vero contrabbasso.

Accordatura, estensione e diteggiatura

Es. 3-66. Accordatura



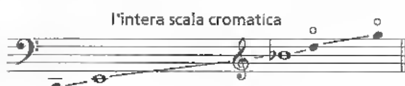
Il contrabbasso è notato un'ottava più acuta del suono reale, perciò:

Es. 3-67. Notazione



Tutta la musica per contrabbasso è scritta in chiave di basso, di tenore e di violino. Il cambio di chiave avviene per evitare tre o più tagli addizionali.

Es. 3-68. Estensione



Ci sono due piccole differenze costruttive tra il contrabbasso e gli altri archi: le sue spalle sono inclinate più che curvate[9], e i suoi piroli sono forniti di una meccanica a ruota dentata per far fronte alla tensione e allo spessore delle corde. Nonostante le sue dimensioni, il contrabbasso

[9] Nel modello tedesco. Il modello di tradizione italiana si ispira al violoncello. [n.d.c.]

ha un suono piuttosto piccolo e distante, come si può sentire nelle battute di apertura della *Sinfonia n. 1* di Mahler; d'altra parte un gruppo o una sezione di contrabbassi, come nel trio del terzo movimento della *Sinfonia n. 5* di Beethoven, può dare un suono molto forte e rauco. A causa delle corde spesse e pesanti l'articolazione del suono è più lenta rispetto a tutti gli altri archi: è importante ricordarsene quando si raddoppiano i contrabbassi con i violoncelli in passaggi rapidi. Alcuni passaggi veloci di Beethoven (*Sinfonia n. 4*) per questa fila suonano confusi, soprattutto se suonati dalle orchestre di oggi che sono più grandi; numerosi direttori si sono presi la libertà di migliorare questo specifico e naturale fenomeno acustico. Ecco un esempio:

CD-1/TR. 77
INDEX 1/0:00

Es. 3-69. Beethoven, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 319-23

Ed ecco una soluzione pratica per rendere più chiaro il passaggio:

CD-1/TR. 77
INDEX 2/0:15

Es. 3-70. Beethoven, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 319-22 semplificate

CD-ROM
CD-1
FINGERING/
SHIFTING
ON THE DOUBLE
BASS

Diteggiatura

Poiché il contrabbasso è così grande e le sue corde sono così lunghe, anche piccoli intervalli sono fisicamente separati da un grande spazio: per esempio, nelle posizioni più basse, dal primo al quarto dito si copre appena una seconda maggiore. Sul contrabbasso il terzo dito non è usato fino alla quinta posizione compresa, ma è premuto sulla corda insieme al quarto. Perciò dalla prima alla quinta posizione si usano solo il primo, il secondo e il quarto dito; nella sesta posizione il terzo dito è usato qualche volta, e dopo la settima posizione si può anche usare il pollice.

Es. 3-71. Diteggiatura del contrabbasso

"mezza" pos. 1ª pos. 1 ½ pos. 2ª pos. 3ª pos. 3 ½ pos.

4ª pos. 4 ½ pos. 5ª pos. 6ª pos. 6 ½ pos. 7ª pos. 7 ½ pos.

Sul mi Sul la Sul re Sul sol

Sul mi Sul la Sul re Sul sol

Attenzione: è meglio raggiungere il registro acuto per moto congiunto o intervalli piccoli piuttosto che grandi, perché l'esecutore deve riposizionare la mano sinistra quando si avvicina al registro acuto, compito alquanto difficile vista la notevole lunghezza delle corde. Il registro acuto può essere usato con grande efficacia nella scrittura orchestrale, purché si usi il buon senso nel modo in cui si porta l'esecutore verso di esso.

Il seguente passaggio per contrabbasso è particolarmente caratteristico (nell'opera è raddoppiato dalla tuba):

Es. 3-72. Wagner, *Die Meistersinger*, Ouverture, bb. 158-72

CD-1/TR. 78

Allegro

Cb.

mf aber sehr markiert

allmählich immer stärken

Indicazioni d'approfondimento

Beethoven, *Sinfonia n. 6*, IV mov., bb. 41-7
Čajkovskij, *Sinfonia n. 6*, I mov., bb. 1-6
Verdi, *Otello*, atto IV, bb. 7-18

Primi usi del contrabbasso

Durante il periodo barocco e quello classico fino a Beethoven, il contrabbasso tradizionalmente raddoppiava il violoncello per la maggior parte del tempo; in questo periodo parti di contrabbasso indipendenti appaiono raramente nelle partiture puramente orchestrali, nonostante se ne trovino alcuni esempi in quelle operistiche. Quando i compositori volevano parti di basso più leggere scrivevano semplicemente *senza basso*, e quando volevano che il contrabbasso riprendesse a suonare scrivevano *+basso*.

Corde doppie, triple e quadruple

L'uso di doppie, triple e quadruple corde sul contrabbasso è rischioso – soprattutto in termini di intonazione – e dovrebbe essere evitato nella scrittura orchestrale, a meno che una o più note non siano su corde vuote. Grazie alla maggiore vicinanza delle note, le doppie corde sono realizzabili con maggiore facilità nelle posizioni acute, anche se sarebbe meglio indicare *divisi* in simili parti di contrabbasso. Nonostante la pletora di eccezioni a questa regola, la grande difficoltà di ottenere corde doppie intonate (senza corda vuota) e il suono confuso degli intervalli piccoli (seconde e terze) nel registro grave sconsigliano di scrivere doppie corde, a meno che si ricerchino effetti particolari.

Armonici

Come detto in precedenza, al contrabbassista dovrebbe essere chiesto di realizzare solo armonici naturali. Ecco la tabella dei più semplici armonici sulla prima corda (sol). Gli stessi armonici possono essere suonati su tutte le altre corde, ovviamente trasposti[10].

Es. 3-73. Suoni armonici naturali

Armonici naturali
Sul sol
Note scritte
metà della corda verso il ponticello
Effetto
Sul sol
metà della corda verso il capotasto

■ **Indicazioni d'approfondimento**

Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, da [1] a 1 b. prima di [3]

[10] L'emissione sulla quarta e quinta corda non è sempre sicura; gli armonici naturali pizzicati, in compenso, sono molto belli. [n.d.c.]

Colpi d'arco

I contrabbassisti usano tutti i colpi d'arco descritti nel cap. 2, compresi gli effetti coloristici. Poiché l'arco è più spesso, più pesante e più corto di quello del violino o anche del violoncello, il miglior modo per ottenere dai contrabbassisti lunghe legature o lunghi passaggi tenuti è di permettere cambi di arcata a piacere[11].

La quinta corda (*C attachment*)

Nella maggior parte delle orchestre moderne almeno due membri della sezione dei contrabbassi dispongono della quinta corda per permettere l'esecuzione della scala cromatica fino al do sotto la quarta corda. Se tali note sono richieste e l'orchestra non dispone di alcuno strumento con la quinta corda, esse saranno automaticamente suonate un'ottava sopra. La quinta corda era stata originariamente prevista perché i raddoppi del violoncello potessero essere realizzati scendendo fino al do grave, senza dover saltare di ottava nel bel mezzo di una frase. Non mancano esempi (ne *I pini di Roma* di Respighi o nel *Wozzeck* di Berg) di intonazione in si della quinta corda[12].

Contrabbasso solo, concertante e contrabbassi divisi

Il repertorio per contrabbasso solo non è molto esteso, anche a causa della scarsa potenza sonora di un solo strumento in una grande sala da concerto. Ci sono antichi concerti di Dragonetti, Bottesini e Dittersdorf e con un intervallo di quasi duecento anni lavori del ventesimo secolo di Koussevitzky, Zimmermann, Henze e altri. Negli ultimi decenni sono diventati famosi alcuni solisti di contrabbasso che hanno commissionato ai compositori nuovi lavori. Jon Deak, primo contrabbasso della New York Philharmonic, ha scritto dei divertenti lavori per contrabbasso dedicati ai bambini.

---

[11] Vale la pena di segnalare un curioso effetto: Berlioz, nel suo *Trattato*, racconta di un contrabbassista piemontese, Langlois, che tirando verso di sé il sol tra pollice e indice, ne otteneva "suoni acuti singolarissimi". L'effetto ha trovato degna collocazione nella *Salome* di Richard Strauss (8 bb. prima di 305). [n.d.c.]

[12] La quinta corda è particolarmente adatta ai raddoppi, oltre che con il violoncello in ottava, con il controfagotto e con la tuba all'unisono. Con l'aumentata indipendenza della sezione dei contrabbassi, i compositori si sono posti il problema di indicare con chiarezza gli strumenti con la quinta corda. Un modo molto diffuso è segnalare nell'elenco degli strumenti, sul frontespizio della partitura, il desiderio che una parte dei contrabbassi sia dotata di quinta corda. Un altro modo è scrivere divisi i passaggi con quinta corda, dimostrando almeno di avere precisa cognizione di causa e chiare intenzioni; scrivere semplicemente le note più gravi può dare infatti la sensazione di una sostanziale indifferenza alla presenza della quinta corda, e al conseguente ripiego di suonare all'ottava sopra. [n.d.c.]

Nel repertorio del diciannovesimo secolo e agli inizi del ventesimo si incontrano pochi passaggi in assolo di contrabbasso, mentre abbondano le parti concertanti o con più contrabbassi divisi.

CD-1/TR. 79
INDEX 1/0:00

Es. 3-74. Stravinsky, *Pulcinella Suite*, VII mov., bb. 1-22

CD-1/TR. 79
INDEX 2/0:34

Es. 3-75. Milhaud, *La Création du monde*, da 1 b. prima di [11] a 1 b. prima di [12]

■ Indicazioni d'approfondimento

Mahler, *Sinfonia n. 2*, II mov., da 1 b. prima di [4] a 5 bb. dopo
Mahler, *Sinfonia n. 1*, III mov., bb. 3-10
V. Persichetti, *Symphony for Strings*, I mov., bb. 16-20
Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux*, n. 5 "Eléphant"
R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, bb. 8-22 dopo [9]
Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, bb. 57-66
Verdi, *Falstaff*, inizio del III atto (contrabbassi soli)

4
STRUMENTI A CORDA PIZZICATA

Anche se solo uno degli strumenti di cui si parla in questo capitolo, l'arpa, appartiene a pieno titolo alla moderna orchestra sinfonica, gli altri sono presenti sempre più spesso, soprattutto nelle compagini strumentali cameristiche. Ogni compositore o orchestratore dovrebbe conoscere almeno il numero e l'accordatura delle corde, il modo di esecuzione e la notazione di ognuno dei seguenti strumenti a corda pizzicata.

Arpa

harpe (Fr.); *harp* (Ingl.); *Harfe* (Ted.)

L'arpa ha una storia molto antica come strumento solista e di accompagnamento, essendo uno dei primi strumenti conosciuti dall'umanità. Essa è passata attraverso una serie di trasformazioni che hanno visto crescere le sue dimensioni e il numero delle sue corde, senza che cambiasse l'impostazione di base. Il risultato finale è l'attuale arpa a doppio movimento, sviluppata tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo.
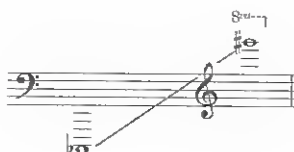
L'immediato predecessore dell'arpa a doppio movimento fu l'arpa cromatica, priva di pedali, ma dotata di una corda per ogni nota cromatica. L'eccessivo numero di corde metteva a dura prova l'abilità dell'esecutore, e tale caratteristica, unita al timbro piuttosto povero e all'impossibilità di realizzare un glissando diatonico o per accordi, portò allo sviluppo dell'arpa a doppio movimento. I pedali di un'arpa a doppio movimento possono essere posti in tre diverse posizioni (in su, in mezzo, in giù), permettendo ogni tipo di accordatura e nuovi modi di suonare.

Accordatura ed estensione

L'arpa a doppio movimento ha 47 corde che coprono sei ottave e sei note aggiuntive[1]. Con tutti i pedali su l'arpa è accordata in do bemolle maggiore. La sua estensione è:

[1] Le note do, re e mi sono ripetute all'estremo basso dell'estensione, mentre le note fa e sol sono ripetute unicamente all'estremità acuta.

Es. 4-1. Estensione



L'estremità superiore di ognuna delle 47 corde è attaccata a un pirolo per l'intonazione e l'estremità inferiore a un pedale, che, se premuto nella posizione più bassa, ovvero in giù, alza ogni nota di un tono intero. Le tre posizioni dei pedali realizzano le seguenti funzioni:

1. tutti i pedali in su danno la scala di do bemolle maggiore di base;
2. i pedali una tacca sotto, dunque nel mezzo, alzano tutte le note di mezzo tono, dando luogo alle note do, re, mi, fa, sol, la, si e così via (scala di do maggiore);
3. i pedali due tacche sotto, cioè in giù, alzano tutte le note di un tono, originando le note do♯, re♯, mi♯, fa♯, sol♯, la♯, si♯ e così via (scala di do diesis maggiore).

Tutte le corde do, per esempio, o tutte le corde sol, sono controllate da un solo pedale, in modo che quando il do♭ è premuto di una tacca l'intera serie dei do♭ (un totale di sei corde) diventa una serie di do♮. Va notato che le due corde più gravi (do^0 e re^0) non sono influenzate dal meccanismo dei pedali e devono essere intonate a mano. Così era per il sol più acuto, almeno fino a poco tempo fa, mentre sulle nuove arpe è controllato dal pedale del sol. L'arpista di solito intona queste corde all'inizio del pezzo, a seconda di ciò che richiede la partitura.

In base a quanto appena detto, risulterà chiaro che per effetto dei pedali non è possibile avere un do♭ in un'ottava e un do♯ in un'altra, fatto spesso misconosciuto o trascurato da compositori e orchestratori. Quando si scrive per arpa è dunque necessario essere creativi: il compositore può ad esempio scrivere il do♭ come si♮, in modo che il do♭ e il do♮ siano suonati su due corde separate, controllate da due pedali diversi.

Le dodici corde più gravi dell'arpa sono fatte di acciaio rivestito da un filo metallico, mentre le restanti sono in budello rivestito di metallo. Ogni do è rosso e ogni sol è blu. Accordare l'arpa è un compito lungo e noioso, perciò l'arpista è spesso sul palcoscenico o nella buca molto prima che il resto degli strumentisti arrivi. L'arpista usa una chiave per girare, ovvero intonare, i piroli attorno ai quali è fissata la corda. Come in tutti gli strumenti a corda, l'intonazione delle corde richiede frequenti aggiustamenti.

CD-ROM
CD-1
PEDAL SETUP

Posizione dei pedali

I pedali sono ordinati da sinistra a destra come segue[2]:

re do si / mi fa sol la

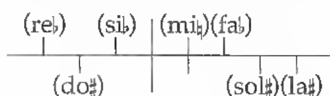
Il compositore è naturalmente libero di utilizzare i nomi latini. I pedali di re, do e si sono controllati dal piede sinistro, mentre quelli di mi, fa, sol e la dal piede destro. È importante ricordare la posizione dei pedali per evitare di pretendere un simultaneo cambiamento di due pedali controllati dallo stesso piede – per esempio chiedendo all'arpista di cambiare il mi e il sol contemporaneamente. I pedali controllati da piedi diversi possono essere invece premuti simultaneamente[3].

Prima dell'inizio di un passaggio è meglio indicare all'arpista come preparare i pedali. Questo può essere fatto nei tre modi illustrati di seguito, i primi due dei quali sono in genere preferiti dagli arpisti.

1. Scrivendo i nomi delle note e le loro alterazioni.

re♭ do♯ si♭ / mi♮ fa♭ sol♯ la♯

2. Con una rappresentazione grafica che mostra le tre posizioni dei pedali, dove la superiore corrisponde alla posizione "tutti bemolli" ovvero tutti i pedali in su. (La rappresentazione grafica è scritta in partitura senza i nomi delle corde, che sono messi qui tra parentesi solo per evidenziare le note modificate.)



3. Con una diversa disposizione dei nomi delle note, che indica la posizione del primo pedale, poi quella del secondo e così via su entrambi i lati. I pedali sono però identificati al contrario, vale a dire che quello del mi è il primo della parte destra e quello del si il primo della parte sinistra. Questa indicazione non è altrettanto comune ed è meno chiara delle prime due.

mi♮ fa♭ sol♯ la♯
si♭ do♯ re♭
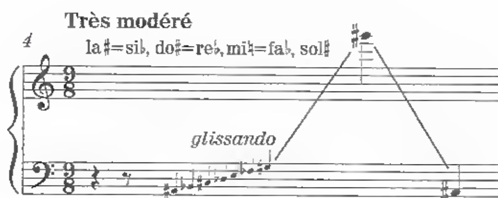
[2] Secondo la denominazione alfabetica dei paesi anglosassoni: D C B / E F G A. [n.d.c.]

[3] Per chi avesse familiarità con l'inglese, l'autore consiglia un motto insegnatogli dal suo primo insegnante di orchestrazione, che permette di memorizzare la posizione dei pedali (ogni iniziale indica una nota nella denominazione anglosassone): "Did Columbus Bring / Enough Food Going (to) America?". [n.d.c.]

La disposizione dei pedali qui sopra esemplificata è quella effettivamente usata per il famoso glissando che apre il *Prélude à "L'après-midi d'un faune"* di Debussy. Qui l'arpa produce solo quattro note, si♭, fa♭, re♭ e la♭, perché le corde sono intonate enarmonicamente (la♯ = si♭; do♯ = re♭; mi♮ = fa♭; sol♯ = la♭).

CD-1/TR. 80

Es. 4-2. Debussy, *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*, b. 4
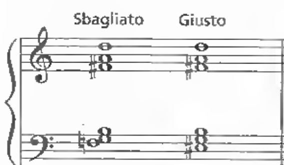


La stessa pedalizzazione potrebbe essere usata per un passaggio come questo:

Es. 4-3. Esempio di pedalizzazione dell'arpa



Per passaggi e accordi che richiedono, ad esempio, sia un fa sia un fa♯, è necessaria una scrittura enarmonica: in questo caso il fa si scrive mi♯ oppure il fa♯ si scrive sol♭.
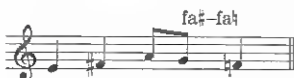
Es. 4-4. Scrittura enarmonica delle note per la pedalizzazione



Ci sono molti esempi di pedalizzazioni "strane" che tuttavia, a un più attento esame, si rivelano molto pratiche.

Di solito l'arpista cambia il pedale un attimo prima di suonare la nota. Per esempio:

Es. 4-5. Cambio del pedale nell'arpa



Alcuni arpisti di grande esperienza possono anche essere più veloci, ma il compositore o orchestratore si deve comunque preoccupare che vi

sia il tempo necessario per i cambiamenti. La musica molto cromatica deve essere trattata con cautela; lo studio dei lavori orchestrali di compositori come Debussy, Ravel e Stravinsky, e i lavori solistici di grandi arpisti come Salzedo e Grandjany possono offrire numerosi esempi di scrittura idiomatica per arpa. Gli arpisti sono piuttosto disponibili a mettere in pratica nuove idee, purché il compositore dimostri un'approfondita conoscenza delle possibilità di fondo dello strumento.

Timbro

Il timbro dell'arpa è scuro, cupo e sonoro nelle due ottave più gravi, e diventa più luminoso man mano che si sale di registro. Le due ottave di mezzo sono molto ricche e calde, mentre le due ottave e mezza superiori sono chiare e luminose. Il registro più acuto non ha una grande dinamica, né una grande capacità sonora o di sostenere le note; il *fortissimo* nell'acuto è come un *mezzoforte* nel centro. Poiché la corda è più lunga quando il pedale è nella posizione più alta (bemolli), le tonalità con i bemolli hanno un maggior potenziale sonoro, ma un buon arpista sa far suonare bene ogni tonalità dosando la forza con cui pizzica le corde.

Notazione

La musica per arpa si scrive su due righi, come per il pianoforte, usando le chiavi di violino e di basso (notare anche il diagramma dei pedali sopra la parte).

Es. 4-6. Mozart, *Concerto per flauto, arpa e orchestra* K299, I mov., bb. 44-54

CD-1/TR. 81

Allegro
44
Arpa
(*f*) *p* *f* *p* *p* *f* *p*
48
f *p* *cresc.* *f* *f* *p*
51

CD-ROM
CD-1
HARP TECHNIQUE
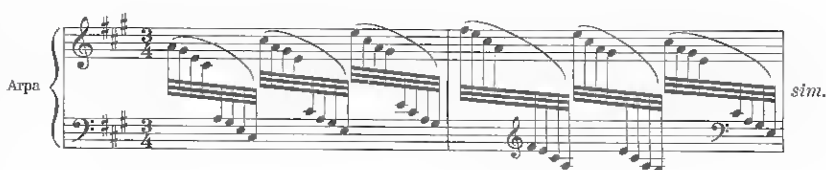
C'è almeno un caso in cui la notazione non è seguita letteralmente dall'arpista: la famosa cadenza per arpa nel balletto *Lo schiaccianoci* di Čajkovskij. L'Es. 4-7a riporta la notazione della partitura orchestrale, l'Es. 4-7b riporta come tale cadenza viene suonata dalla maggior parte degli arpisti. Si racconta che durante le prove della prima esecuzione dirette dall'autore, l'arpista suggerì la versione riveduta, che da allora è stata universalmente usata; ma Čajkovskij non ha mai cambiato la partitura per farla corrispondere a tale versione.

CD-1/TR. 82

Es. 4-7. Čajkovskij, *Lo schiaccianoci*, "Valzer dei fiori", bb. 16-33

a. Come scritto in partitura

b. Come normalmente eseguito
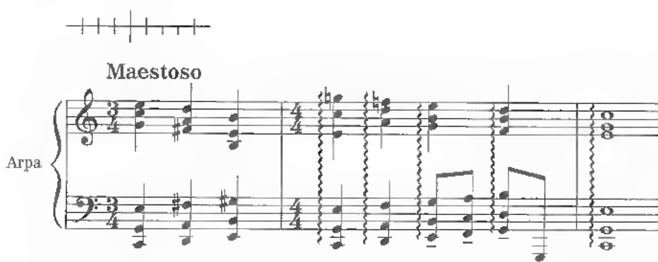


Accordi

Gli accordi possono essere arpeggiati o suonati simultaneamente. Poiché l'arpista usa le prime quattro dita di entrambe le mani per suonare (il mignolo non viene mai usato), la possibilità massima è un accordo di otto note. Gli accordi di tre o quattro note per mano possono raggiungere una sonorità molto piena. La distanza fra le due corde di un'ottava è più piccola che fra i tasti del pianoforte equivalenti, perciò gli intervalli di decima sono facili da raggiungere[4]. Ecco un passaggio che suona bene sull'arpa, con gli accordi disposti in modo idiomatico:

Es. 4-8. Accordi per arpa

CD-1/TR. 83



Tradizionalmente tutti gli accordi sono arpeggiati a meno che non siano preceduti da una parentesi quadra ([) che indica un'esecuzione simultanea delle note. Soprattutto nei passaggi lenti, il compositore può segnare prima dell'accordo una linea ondulata (⌇), che indica all'esecutore un arpeggio lento e di maggiore espressività. Esattamente come negli accordi pizzicati degli archi, si può indicare la direzione dell'arpeggio usando i simboli ↓ e ↑. Se non ci sono frecce lo strumentista arpeggia normalmente dal grave all'acuto.

[4] Gli intervalli più ampi di un accordo si trovano generalmente tra le due voci più acute, vale a dire tra l'indice e il pollice. [n.d.c.]

Qui di seguito si riportano due passaggi accordali che sono notati per un'esecuzione non arpeggiata, ma che vengono normalmente eseguiti con un lieve arpeggio; dato che il tempo del primo esempio è veloce, la maggior parte degli arpisti esegue il passaggio con un arpeggio veloce.

CD-1/TR. 84

Es. 4-9. Bartók, *Concerto per violino e orchestra n. 2*, I mov., bb. 1-13

Gli accordi del bel passaggio che chiude il *Requiem tedesco* di Brahms (bb. 152-3) sono tradizionalmente arpeggiati anche se non c'è alcuna indicazione in proposito; eseguiti in modo diverso suonerebbero troppo secchi.

Es. 4-10. Brahms, *Ein deutsches Requiem*, I mov., bb. 150-8

CD-1/TR. 85

Andante

Fl. Ob. Fg. Cr. Arpa Soprano Contralto Tenore Basso Vle 1, 2 Vlc. 3 Cb.

f dimin. p pizz.

Soprano: sol - - - len ge - trö - stet wer - - -

Contralto: sol - - - len ge - trö - stet wer - - -

Tenore: sie sol - - - len ge - trö - stet wer - - -

Basso: trö - stet, sie soll'n ge - trö - stet wer - - -

154

Fl. — pp

Ob. — pp

Fg. — pp

Cr. — a2. — pp

Arpa

Soprano — pp — den, ge - trō - stet wer - - - - - - - - - - den.

Contralto — pp — den. ge - trō - stet wer - - - - - - - - - - den.

Tenore — pp — den, ge - trō - stet wer - - - - - - - - - - - - - - den.

Basso — pp — den, ge - trō - stet wer - - - - - - - - - - - - - - den.

Vle — pp

1, 2 Vlc. 3 — pp

Cb. — pp

Il seguente passaggio dal *Prélude à "L'après-midi d'un faune"* di Debussy combina efficacemente gli arpeggi dell'arpa con il flauto.

Es. 4-11. Debussy, *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*, bb. 79-81

CD-1/TR. 86

(M.M. ♩ = 84)
Mouvt du Début
doux et expressif
Fl. 1
Arpa 1

Armonici

CD-ROM
CD-1
HARP HARMONICS

Gli armonici dell'arpa hanno un bel suono tintinnante e possono essere prodotti in due diversi modi; in entrambi i casi essi suoneranno un'ottava sopra l'altezza normale della corda:

1. l'esecutore sfiora la metà della corda (all'altezza del cosiddetto "nodo") con la parte inferiore del palmo sinistro e pizzica la corda con il pollice sinistro;
2. l'esecutore sfiora la metà della corda (al nodo) con l'esterno della nocca dell'indice destro e pizzica la corda con il pollice destro.

La mano destra può suonare solo singoli armonici, mentre la mano sinistra può suonare due o tre armonici simultanei, ma le note devono essere o tutte diesis, o tutte bemolli, o tutte naturali.

Gli armonici sono notati abitualmente con un circoletto sopra la nota e suonano un'ottava sopra la nota scritta, come negli Ess. 4-12, 4-13 e 4-14. Alcuni compositori scrivono gli armonici con la nota di effetto e un circoletto sopra, cosa che può creare confusione, a meno che il particolare sistema non sia segnalato da qualche parte sulla partitura.

Per ottenere i migliori risultati con gli armonici dell'arpa bisogna tenere a mente due fattori:

1. gli armonici dell'arpa sono poco sonori, e per essere uditi devono essere suonati da soli o accompagnati da un'orchestrazione molto leggera;
2. l'estensione più pratica per gli armonici dell'arpa è tra la^1 ( ) e fa^4 ( ). Sopra e sotto tale estensione gli armonici sono difficili da produrre e quindi non sempre affidabili.

CD-1/TR. 87

Es. 4-12. Debussy, *Nocturnes*, "Nuages", bb. 74-8

CD-1/TR. 88

Es. 4-13. Ravel, *Daphnis et Chloé*, frammenti sinfonici, "Nocturne", bb. 49-53

CD-1/TR. 89

Es. 4-14. Salzedo, *Modern Studies*, "On Doubled Notes", inizio

Effetti speciali

L'arpa può essere usata con ottimi risultati sia come strumento melodico, sia come strumento di accompagnamento, sia per raddoppi. Inoltre ci sono vari colori particolari spesso utilizzati nella letteratura orchestrale.

CD-ROM
CD-1
PRÈS DE LA TABLE

Près de la table **(anche *sulla* o *alla tavola*)**

L'arpista pizzica la corda vicino alla cassa armonica (la tavola) per ottenere un suono duro, secco, quasi metallico[5].

[5] L'effetto può essere dosato suonando più o meno vicino alla tavola, ottenendo quindi un suono più o meno metallico. Suonare verso la tavola serve anche a ottenere una vibrazione più breve delle corde. [n.d.c.]

Es. 4-15. Britten, *Four Sea Interludes* dal *Peter Grimes*, "Storm", bb. 112-6

CD-1/TR. 90

Sons étouffés (abbr. *étouffés*)

CD-ROM
CD-1
SONS ÉTOUFFÉS

Ogni nota viene smorzata appena dopo aver pizzicato la corda; l'effetto è quello di un pizzicato secco degli archi. Il passaggio deve essere abbastanza lento da permettere alla mano di smorzare una o più corde. Per creare un effetto più metallico, le corde possono essere pizzicate con l'unghia.

Es. 4-16. *Sons étouffés*

CD-1/TR. 91

Glissando

Il glissando è forse l'effetto più conosciuto dell'arpa, e non deve essere usato con esagerazione solo per il gusto di mettere in evidenza l'arpa. Quando si scrive un glissando occorre precisare come dev'essere intonata l'arpa, e quali sono le note di partenza e di arrivo.

Es. 4-17. Glissando

CD-1/TR. 92
INDEX 1/0:00

Es. 4-18. Glissando multipli

CD-1/TR. 92
INDEX 2/0:13

CD-ROM
CD-1
BISBIGLIANDO
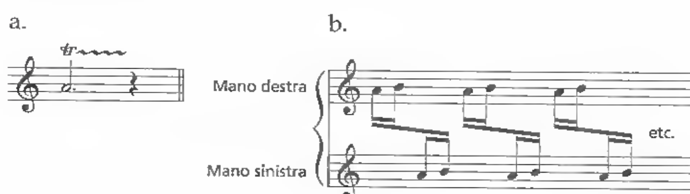
Trilli, tremoli e bisbigliando

I trilli possono essere prodotti in tre modi:

1. da due dita della stessa mano (modo con cui è impossibile raggiungere una grande velocità);
2. alternando le mani che pizzicano la stessa corda (non sempre facile da eseguire e da rendere omogeneo);
3. intonando due corde diverse in modo che producano la stessa nota ed eseguendo il trillo con l'alternanza delle mani.

L'ultimo metodo è il più efficace, oltre a essere quello che gli arpisti usano più frequentemente.

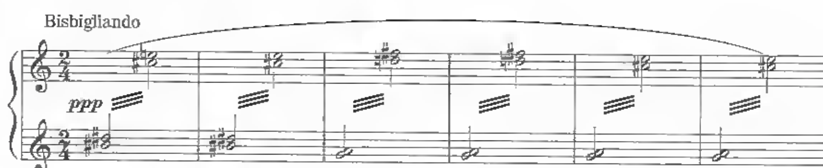
Es. 4-19. Trilli



Un normale tremolo può essere eseguito alternando le due mani sulle corde. Un altro tipo di tremolo, specialità dell'arpa, è chiamato *bisbigliando*: viene eseguito suonando molto dolcemente e crea uno speciale effetto frusciante.

CD-1/TR. 93

Es. 4-20. Bisbigliando



Oggi i compositori hanno trovato molti nuovi effetti per arpa la cui notazione standard è ancora in evoluzione (vedi Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, New York, W.W. Norton & Co. 1980, pp. 228-56). Se ne ricordano alcuni:

1. picchiettare sulla cassa armonica;
2. pizzicare le corde con le unghie;
3. usare un plettro per pizzicare le corde;
4. suonare armonici diversi da quelli all'ottava;
5. far ronzare la corda spostando il pedale su o giù dopo averla pizzicata.

Questi e altri ancora sono gli effetti che si possono ottenere sull'arpa. Il compositore o orchestratore si deve ad ogni modo preoccupare di descrivere in modo chiaro le sue intenzioni e, se ha dei dubbi sulla fattibilità di un effetto inusuale, consultare un arpista professionista.

Indicazioni d'approfondimento

Dukas, *L'Apprenti sorcier*, armonici per arpa all'inizio del brano
Falla, *Il cappello a tre punte*, da [7] a [10] (arpa in primo piano)
L. Foss, *Sinfonia n. 3*, "Elegy", inizio (ronzare della corda sull'arpa)
A. Ginastera, *Concerto per arpa*
H.W. Henze, *Concerto per arpa*
Hindemith, *Concerto per legni, arpa e orchestra*, da [D] a [E] (legni e arpa)
Ravel, *Introduzione e Allegro*, 10 bb. dopo [17] (cadenza con armonici, glissando e altri effetti)
Stravinsky, *L'Oiseau de feu*, balletto (versione del 1919), "Berceuse", bb. 1-16 (armonici per arpa)
Varèse, *Amériques*, a [2] (picchiettare sulla cassa armonica)
E. Zwilich, *Symbolon*, da [8] a [13]

Si studino anche i molti straordinari passaggi per arpa dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij, che culminano nel "pas de deux" del secondo atto (a [14]) con un passaggio estremamente efficace per due arpe.

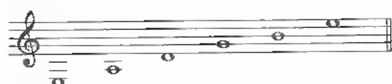
Chitarra

guitare (Fr.); *guitar* (Ingl.); *Guitarre* (Ted.)

La chitarra ha conosciuto una straordinaria rinascita, tanto che da quando la musica folk, il rock e il jazz sono diventati generi di enorme popolarità, sembrerebbe che chiunque suoni la chitarra. Esistono molti tipi di chitarra: spagnola, hawaiana, elettrica, acustica, per citarne alcuni. Ci limiteremo alla chitarra classica, perché è quella usata in orchestra quando è prescritta una chitarra, a meno che il compositore non dia un'indicazione diversa.

L'accordatura della chitarra nasce dalle antiche accordature del liuto, ed è irregolare, nel senso che non mantiene gli stessi intervalli tra ognuna delle sue sei corde.

Es. 4-21. Accordatura



Es. 4-22. Estensione (tutte le note suonano un'ottava sotto quanto scritto)



Nella chitarra classica, detta anche "acustica", si utilizzano quattro dita della mano sinistra sulla tastiera e tutte le cinque dita della destra per pizzicare le corde; su di essa possono essere realizzate linee melodiche, accordi, e anche melodie complete di accompagnamento. La presenza di "tasti" o intagli sulla tastiera rende più facile trovare le note. Gli armonici, specialmente quelli naturali (che si scrivono come sull'arpa), possono essere molto efficaci, ma occorre tenere presente che una chitarra non amplificata suona piuttosto piano, e che gli armonici potrebbero essere quasi inudibili. Perciò il loro uso migliore è da soli, con la voce, o con leggere combinazioni di archi e fiati. Vi sono parti di chitarra nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, nell'*Oberon* di Weber, in *The Plow that Broke the Plains* di Thomson (che ha anche una parte di banjo), in *Le Marteau sans maître* di Boulez, nei *Diavoli di Loudon* di Penderecki (chitarra basso), e in diversi altri lavori[6].

CD-1/TR. 94

Es. 4-23. Stravinsky, *Tango*, bb. 1-6

* sounds as written (suona come scritto)

[6] La chitarra classica si pizzica con le dita, anche se ci sono molti esempi di musica popolare in cui si usa il plettro con la chitarra acustica. Nella chitarra elettrica e nella chitarra basso – accordata come il contrabbasso – il suono viene raccolto da particolari microfoni posti sotto ogni corda (*pick-up*) e inviato a un amplificatore. La scelta dell'amplificatore è quindi giustamente considerata dai musicisti altrettanto importante della scelta dello strumento. [n.d.c.]

4

4 Cl.

Cl. B.

Trb.

Tbn.

Chit.

Indicazioni d'approfondimento

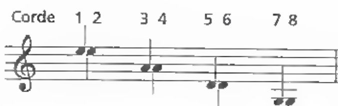
Berg, *Wozzeck*, atto II, Valzer, a 481
J. Corigliano, *Troubadours* (variazioni per chitarra e orchestra da camera)
P. Maxwell Davies, *The Blind Fiddler* (chitarra sempre in primo piano)
M. Gould, *Pop's Serenade* (la chitarra suona per tutto il brano)
P. Grainger, *Willow Willow* (estesa parte di chitarra)
J. Harbison, *Guitar Concerto*
J. A. Lennon, *Concerto per chitarra e orchestra*
Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, atto I, "Introduzione" (cavatina con chitarra)
Schönberg, *Serenata op. 24* (chitarra sempre in primo piano)
T. Takemitsu, *To the Edge of Dream* (chitarra in primo piano)
Webern, *Cinque pezzi per orchestra op. 10*, n. 3 e n. 5

Mandolino

mandoline (Fr.); *mandolin* (Ingl.); *Mandoline* (Ted.)

Il mandolino ha otto corde accordate a coppie, intonate come quelle del violino.

Es. 4-24. Accordatura



Es. 4-25. Estensione



Singole note e doppie corde vengono pizzicate con un plettro; le note tenute sono realizzate con un tremolo suonando la stessa nota su due corde uguali o due note diverse su corde vicine. Le note si trovano facilmente grazie ai "tasti", o intagli sulla tastiera.

Lo strumento è apparso occasionalmente in lavori orchestrali e operistici ai tempi di Grétry e di Mozart; ai compositori del periodo classico piaceva come accompagnamento alle serenate, poi scomparve per riapparire solo in lavori come l'*Otello* di Verdi, la *Settima Sinfonia* di Mahler, la *Serenata* di Schönberg, *Feste romane* di Respighi, *Agon* di Stravinsky, *Ancient Voices of Children* di Crumb, e altri ancora. È uno strumento di scarsa potenza sonora, da usarsi preferibilmente da solo o accompagnato da archi o legni leggeri.

CD-1/TR. 95

Es. 4-26. Mozart, *Don Giovanni*, atto II, "Deh vieni alla finestra", bb. 1-10

Allegretto
1
pizz.
Vl. 1
pizz.
Vl. 2
pizz.
Vle
Mandolino
DON GIOVANNI
Deh
pizz.
Vlc.
Cb.

5

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Mandolino
DON GIOVANNI
vie - ni al -la fi - ne - stra, o mio te - so - - - ro, deh
Vlc.
Cb.

9

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Mandolino
DON GIOVANNI
vie - - - ni a con - so - - lar il
Vlc.
Cb.

Es. 4-27. Crumb, *Echoes of Time and the River*, IV mov., bb. 8-9

CD-1/TR. 96

delicate, fragile
(senza trem.)
(Mandolino fuori scena)
Mandolin offstage
8
ppp
"A distant music"
pizz. (fingertips)
pppp
Piano 1
Ped. *(sempre)*

Indicazioni d'approfondimento

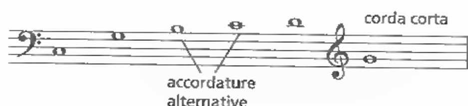
Respighi, *Feste romane*, III mov., a [24]
Schönberg, *Serenata op. 24*
Schönberg, *Variazioni per orchestra op. 31*, da b. 420 al termine
Stravinsky, *Le Rossignol*
Webern, *Das Augenlicht*, bb. 8-9 e bb. 39-42
Webern, *Cinque pezzi per orchestra op. 10*, nn. 3-5

Banjo

Il banjo è nato nell'Africa occidentale ed è stato introdotto nell'America del nord dagli schiavi di colore. Thomas Jefferson ha scritto che gli africani avevano portato con sé uno strumento chiamato "banger" (in Senegal un tipo di liuto si chiama tuttora "bania"); lo stesso Jefferson chiamava questo strumento "banjar". Il banjo primitivo era piuttosto rudimentale, e non fu perfezionato fino al 1847, durante la carriera di Joe Sweeney, il primo esecutore professionista.

All'epoca il banjo era molto simile a quello di oggi: il corpo che sembra includere un tamburo, il lungo collo e il ponticello appoggiato a una cassa di risonanza di pergamena. Il banjo a cinque corde usato nella musica country e afroamericana può essere o meno suonato con un plettro, ed è accordato nel seguente modo[7]:

Es. 4-28. Accordatura



Es. 4-29. Estensione



L'estensione di ogni corda è una nona maggiore sopra la nota di accordatura; per esempio sulla corda di re si arriva fino al mi4.

Il sol acuto (chiamato *thumb string* o "corda del pollice"), vicino alla nota più grave, è una corda corta, attaccata a un pirolo esterno, ed è usata per bordoni ed effetti simili. Tutte le altre sono premute sui "tasti" o tramite scanalature presenti sulla tastiera, che facilitano il reperimento delle note. Alcuni banjo hanno solo quattro corde, altri ne hanno cinque o anche più, di lunghezza uguale ma accordate in modo diverso rispetto alle cinque dell'esempio. Per alcuni pezzi il banjo viene accordato come la chitarra. Siccome nelle orchestre dei teatri e nelle jazz band degli anni

[7] Il banjo tenore suona un'ottava sotto.

Venti e Trenta i chitarristi dovevano spesso suonare anche il banjo e il mandolino, questi strumenti erano e (tuttora sono) intonati in modo simile. Attualmente non c'è una particolare tendenza a includere il banjo nell'organico dell'orchestra, fatta eccezione per le orchestre dei musical e per l'imitazione della musica country.

Ecco un esempio di tipica musica per banjo; in questo passaggio lo strumento si sente appena sopra i corni.

Es. 4-30. Gershwin, *Rhapsody in Blue*, 28-29

CD-1/TR. 97

Indicazioni d'approfondimento

Carpenter, *Skyscrapers*
Delius, *Koanga*, "La Calinda"
Gershwin, *Porgy and Bess Suite*
M. Gould, *Foster Gallery Suite*
J. Harbison, *The Great Gatsby*
E. Krenek, *Kleine Symphonie op. 51*
Thomson, *The Plow that Broke the Plains*
Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*
W. Zinn, *Symphony in Ragtime*

Zither

cythare (Fr.); *zither* (Ingl.); *Zither* (Ted.)
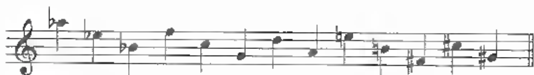
Lo zither è un antico strumento usato oggi soprattutto per effetti coloristici (come quelli che si possono ascoltare nel tema principale del film *Il terzo uomo* [di Carol Reed]). Poiché era frequentemente usato nella musica popolare dell'Austria e della Germania meridionale, compositori come Johann Strauss, nei *Racconti dei boschi viennesi*, l'hanno impiegato per evocare il colore locale. Una versione pratica e moderna dello strumento è stata perfezionata solo alla fine dell'Ottocento.

Lo zither ha cinque corde per la melodia, suonate dalla mano sinistra e notate sul rigo superiore. Queste corde possono essere intonate in uno di questi due modi:

Es. 4-31. Corde della melodia

L'accompagnamento è suonato dalla mano destra su ventiquattro corde per l'armonia e il basso, intonate nel modo seguente:

Es. 4-32. Corde dell'accompagnamento



Es. 4-33. Corde del basso

Le corde per l'armonia e quelle per il basso suonano un'ottava sotto. Tutte le corde possono essere intonate secondo l'indicazione del compositore, e l'accordatura data sopra è solo la più comune.

Lo strumento si appoggia su un tavolo o su un sostegno; le dita della mano sinistra premono le note della melodia, mentre il pollice della destra, a cui è fissato un plettro, pizzica le corde. L'accompagnamento è eseguito dalle altre quattro dita della mano destra, che pizzicano le corde per il basso e l'armonia.

Es. 4-34. J. Strauss, *Geschichten aus dem Wienerwald*, bb. 75-93

CD-1/TR. 98

75 Moderato
Ländlertempo
Solo
Zither solo
Vl. 2
Vla
Vlc.
con sord. div.
p

82
Zither solo
Vl. 2
Vle
Vlc.

89
Zither solo
Vl. 2
Vle
Vlc.

Indicazioni d'approfondimento

L. Foss, *American Landscapes* (concerto per chitarra), duetto iniziale (arpa e chitarra sola)
S. Gubaidulina, *From the Book of Hours* (zither, chitarra elettrica, chitarra)
M. Torke, *Adjustable Wrench* (chitarra elettrica)
Webern, *Cinque pezzi per orchestra op. 10* (mandolino, chitarra, arpa)

5
SCRIVERE PER ARCHI

Gli archi sono stati i principali protagonisti armonico-melodici dell'orchestra negli ultimi duecentocinquant'anni. Questa sezione, che si è evoluta fino a cinque voci distinte, è in grado di sostenere le più importanti idee musicali sia come parte integrante del discorso orchestrale sia come gruppo a sé stante. È stato detto che la varietà sonora e timbrica che gli archi possono produrre non stancherà mai l'ascoltatore: molto dipende anche da come questa versatile sezione viene usata, e noi cercheremo di studiare le sue potenzialità in diversi contesti nel corso di questo capitolo.

Individualità nell'insieme

Anche se non è lo scopo di questo libro parlare della storia e della tecnica di scrittura del quartetto e del quintetto d'archi, è utile richiamare l'attenzione sui grandi e importanti quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven, perché la sperimentazione fatta in queste composizioni da camera ha avuto profonde conseguenze sull'affermazione della scrittura a cinque parti, anticipando le moderne e virtuosistiche sezioni d'archi attuali. Ecco alcuni dei risultati a cui condussero:

- l'emancipazione del secondo violino, della viola e del violoncello, che sono diventati partner di uguale importanza del primo violino;
- l'uso di vari incroci delle parti per effetti particolari;
- l'uso di specifici registri su tutti gli strumenti a fini coloristici o strutturali;
- l'aumento dell'estensione di tutti gli strumenti.

Per illustrare questi aspetti studieremo dodici battute dal II movimento di uno degli ultimi quartetti di Haydn, il *Quartetto "Imperatore"* op. 76 n. 3. Anche se questa composizione cameristica è scritta per quattro solisti, possiamo facilmente applicarne i principi all'orchestra d'archi e per estensione agli archi come sezione dell'orchestra. Il lavoro non prevede ovviamente l'uso del contrabbasso, ma lo strumento verrà comunque preso in considerazione. Il II movimento ha come tema il famoso inno nazionale tedesco, sottoposto a variazioni.

Haydn, *Quartetto "Imperatore"* op. 76 n. 3, II movimento

Il tema è presentato con una semplice disposizione delle parti e una chiara armonia. Si notino le coppie ritmiche costituite dai violini che eseguono la melodia e da viola e violoncello che offrono il sostegno armonico. La perfetta condotta delle voci usata in questo brano dà rilievo all'esposizione della melodia e la sostiene con mano esperta.

CD-2/TR. 1

Es. 5-1. Haydn, *Quartetto per archi op. 76 n. 3*, II mov., bb. 1-12

Poco adagio cantabile

Variazione I

La serie di variazioni che seguono mostra che Haydn concepisce ciascuno dei membri del quartetto come partner di uguale importanza. Nella prima variazione il secondo violino presenta il tema mentre al primo è affidato un contrastante contrappunto che suggerisce l'armonia.

Es. 5-2. Haydn, *Quartetto per archi op. 76 n. 3*, II mov., variazione I

CD-2/TR. 2

Variazione II

Nella seconda variazione il tema è affidato al violoncello. Si noti come il violoncello superi in altezza la linea della viola e per un momento addirittura la nota più bassa del secondo violino, alle bb. 10 e 11. Indubbiamente Haydn desiderava utilizzare la più ricca e intensa qualità sonora del violoncello in quel registro; se la melodia fosse stata affidata al secondo violino sarebbe capitata sul suo registro più debole. Perciò il secondo violino ha una mera funzione di accompagnamento, e raddoppia il violoncello una terza sopra. Si osservi anche che la viola è usata come *pedale*, sottolineando soprattutto la tonica e la dominante al fine di evidenziare e chiarire l'armonia.

CD-2/TR. 3

Es. 5-3. Haydn, *Quartetto per archi op. 76 n. 3*, II mov., variazione II

Var. II

41

Vl. 1
Vl. 2
Vla
Vlc.

45

Vl. 1
Vl. 2
Vla
Vlc.

49

Vl. 1
Vl. 2
Vla
Vlc.

Variazione III

Nella terza variazione la melodia è affidata alla viola, e Haydn la colloca sopra i due violini. Si noti quale rilievo assume nel ruolo di strumento melodico. Possiamo anche osservare che Haydn non dà indicazioni dinamiche all'inizio di ogni variazione – tranne che nella prima, dove scrive *sempre piano* – e si affida piuttosto ai registri degli strumenti e alla scrittura per ottenere la dinamica corretta. Inoltre, egli usa tutta la sua bravura per far sì che la voce desiderata domini sulle altre, che fanno da sfondo. In questa variazione troviamo anche il violoncello che assume un ruolo di supporto nella forma di una complessa contromelodia contrappuntistica, piuttosto che semplicemente suonando il basso.

Es. 5-4. Haydn, *Quartetto per archi op. 76 n. 3*, II mov., variazione III

CD-2/TR. 4

Variazione IV

La variazione finale è una variante della prima esposizione del tema (vedi Es. 5-1); il compositore si è trattenuto fino all'ultimo momento dal trasporre di un'ottava il tema, e adesso questo suona fresco e risolutivo; spesso gli estremi dell'estensione sono infatti sprecati troppo presto in un pezzo e la parte finale perde di effetto risolutivo. Si può notare come l'intera struttura formale sia un'accumulazione degli elementi che nel corso delle variazioni sono stati introdotti nello schema armonico e contrappuntistico, e sono diventati parte integrante dell'esposizione. Il *pedale* affidato al violoncello dà una sensazione di risoluzione e conclusione.

CD-2/TR. 5

Es. 5-5. Haydn, *Quartetto per archi op. 76 n. 3*, II mov., variazione IV

Il contrabbasso nell'orchestra classica

Nella musica di Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert il contrabbasso di norma raddoppiava il violoncello per la maggior parte del tempo, in particolare nel *tutti*; quando si voleva un suono più leggero il contrabbasso veniva eliminato. Nel corso del XIX secolo le parti indipendenti di contrabbasso sono diventate sempre più frequenti, mentre il violoncello diventava la voce di tenore degli archi. Se per questo pezzo Haydn avesse usato un'orchestra d'archi con contrabbasso, nella quarta variazione gli avrebbe fatto probabilmente raddoppiare il violoncello (un'ottava sotto) dall'anacrusi alle prime tre battute e mezza; l'avrebbe

poi tolto fino al pedale di dominante delle bb. 8-12, per farlo rientrare alla cadenza delle bb. 15-6 e di nuovo alla fine.

Es. 5-6. Haydn, *Quartetto per archi op. 76 n. 3*, II mov., variazione IV con basso aggiunto

CD-2/TR. 6

Var. IV

81

Vl. 1

Vl. 2

Vla

Vlc.

Cb.

(*p*)

87

93

Primo piano – Secondo piano – Sfondo

Per l'orchestra d'archi è stato usato ogni tipo di scrittura musicale: omofonico, contrappuntistico, melodico e anche "melodia con accompagnamento". In questo libro useremo tre termini che denotano la distribuzione del materiale nel contesto dell'ensemble:

- *primo piano*: la voce più importante, di solito la melodia, quella che il compositore vuole si senta con maggiore evidenza;
- *secondo piano*: la contromelodia, o altro importante materiale contrappuntistico;
- *sfondo*: l'accompagnamento, sia con accordi sia con figurazioni polifoniche o melodiche[1].

Le capacità del compositore possono essere misurate dal modo in cui egli orchestra tutti e tre questi elementi. Come abbiamo visto nell'esempio precedente, Haydn li usa così bene che non ha nemmeno bisogno di servirsi delle indicazioni dinamiche per raggiungere l'equilibrio fra i tre elementi.

Utilizzo del materiale di primo piano

Il compositore deve studiare ciascuno degli elementi – soprattutto la linea in primo piano – con particolare riguardo all'ambito tonale e all'intensità emozionale desiderata. Se l'idea principale dev'essere orchestrata per archi, è importante tenere presenti le estensioni e i registri di

[1] Il termine *scrittura* (musicale), o più raramente *tessuto*, traduce, a seconda del contesto, l'inglese *texture*. *Primo piano*, *secondo piano* e *sfondo* traducono rispettivamente i termini inglesi *foreground*, *middleground* e *background*. Difficile renderli altrimenti in modo semplice e piano. Essi vanno presi per quello che sono, cioè modi per aiutare a distinguere gli elementi, più che per ordinarli in una precisa gerarchia, che ovviamente dipende dal linguaggio musicale del compositore. [n.d.c.]

ciascuno dei cinque strumenti. Prese le necessarie decisioni, l'orchestrazione dell'idea, del "gesto" o del tema principale, fornirà suggerimenti per l'orchestrazione del materiale di secondo piano e di sfondo.

Nell'inizio del movimento lento della *Terza Sinfonia* di Brahms si può trovare un'ottima realizzazione del procedimento.

Es. 5-7. Brahms, *Sinfonia n. 3*, III mov., bb. 1-14

CD-2/TR. 7

Poco allegretto

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Si♭
2 Fg.
2 Cr. in Do
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

p
pp leggiero
pp leggiero
p
mezza voce
espress.
pizz.
p

5

Fl.

Fg.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

10

Fl.

Cl. in Si♭

Fg.

mezza voce

Vl. 1

espress.

p

Vl. 2

Vle

5

Vlc.

Cb.

Brahms sceglie i violoncelli per presentare il bel tema (*primo piano*), che è circondato dai restanti archi (*sfondo*). Proviamo a riflettere su come il compositore sia arrivato a questa decisione riorchestrando l'esempio in modi diversi.

Usando i violini primi per presentare la melodia

Es. 5-8. Brahms, *Sinfonia n.* 3, III mov., bb. 1-8 (melodia ai violini primi)

CD-2/TR. 8

Nell'Es. 5-8 i violini primi si trovano in un registro relativamente debole e privo di forza emozionale. Se la melodia fosse scritta l'ottava sopra anticiperebbe la successiva presentazione del tema, che di conseguenza perderebbe di interesse (per una situazione simile cfr. a p. 132 l'Es. 5-5 tratto da Haydn).

Usando i violini secondi per presentare la melodia

CD-2/TR. 9

Es. 5-9. Brahms, *Sinfonia n. 3*, III mov., bb. 1-8 (melodia ai violini secondi)

Poco allegretto

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
Sul G
pizz.

Se il tema fosse suonato sulla quarta corda dai violini secondi (come nell'Es. 5-9) il risultato sarebbe intenso, ma di una tinta molto più scura rispetto al registro acuto dei violoncelli.

Usando le viole per presentare la melodia

Es. 5-10. Brahms, *Sinfonia n. 3*, III mov., bb. 1-8 (melodia alle viole)

CD-2/TR. 10

Come si vede nell'Es. 5-10, il suono delle viole in questo registro è piuttosto flebile, e benché piacevole manca di intensità e ricchezza.

Usando i contrabbassi per presentare la melodia

L'uso dei contrabbassi è una scelta improbabile perché all'altezza giusta potrebbero solo offrire una caricatura della melodia, come mostra l'Es. 5-11; in un registro più grave non avrebbero abbastanza qualità espressive per sostenere la melodia. A partire dalla fine del XIX secolo passaggi di contrabbasso solo o della sezione dei contrabbassi sono stati usati per effetti lugubri o umoristici.

CD-2/TR. 11

Es. 5-11. Brahms, *Sinfonia n. 3*, III mov., bb. 1-8 (melodia ai contrabbassi)

Poco allegretto

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

L'uso che Brahms fa dei violoncelli nel loro registro più lirico e intenso (v. Es. 5-7) per eseguire la melodia consente agli altri archi di suonare il leggero e rapido accompagnamento in terzine (sfondo) e permette di arrivare alla successiva esposizione più acuta del tema; tale seconda esposizione (ultime 3 bb. dell'Es. 5-7), anche se più riccamente orchestrata, suona meno intensa della prima. Certo, Brahms avrebbe potuto presentare il tema con i violini e poi affidarlo ai violoncelli, ma è lo straordinario e intenso effetto dei violoncelli all'inizio del movimento che cattura l'attenzione dell'ascoltatore e rende l'apertura così coinvolgente.

Distribuzione del materiale di sfondo

Prima di lasciare l'esempio di Brahms diamo un'occhiata alla distribuzione del materiale di sfondo. Molti orchestratori professionisti raccomandano di stare lontani dal registro della linea melodica; in molti casi è un ottimo consiglio, soprattutto se i materiali di primo piano e

di sfondo sono suonati da strumenti di colore simile. Ma in questo caso dobbiamo tenere presente il carattere dei diversi registri:

- la linea in primo piano è nel registro migliore dello strumento a cui è stata assegnata;
- le figure di sfondo sono nel registro più anonimo degli strumenti a cui sono state affidate, e il pizzicato dei contrabbassi alleggerisce l'impatto uditivo della linea del basso.

Se i violini e le viole fossero stati scritti un'ottava sopra avrebbero attirato troppa attenzione verso lo sfondo; avrebbero anche anticipato il registro più acuto che i violini usano per la melodia dopo l'esposizione iniziale dei violoncelli. Brahms riserva invece il colore del registro acuto dei violini per la più importante esposizione del materiale di primo piano, e assegna il leggero turbinio dello sfondo al registro medio dei violini e delle viole, mentre i violoncelli dominano con la loro voce migliore.

Altri importanti aspetti da prendere in considerazione sono il carattere e la figurazione dell'accompagnamento stesso. Si noti la radicale differenza ritmica ed espressiva tra gli elementi in primo piano e quelli di sfondo. La ripetizione delle figure turbinanti dell'accompagnamento serve a evidenziare l'intensità delle note più lunghe della melodia, lasciando indisturbata la figura ♩. ♬; alcuni direttori possono perfino chiedere un po' di *rubato* solistico sull'anacrusi per creare un'esposizione del tema ancora più libera. Si noti poi come l'arpeggio a incastro dello sfondo crei un tessuto estremamente levigato e continuo.

È degno di nota anche il fatto che i flauti e i fagotti sostengono e rendono chiare le armonie arpeggiate, secondo un uso che verrà approfondito nel cap. 8; in questo passaggio tale tecnica è certamente un altro elemento di chiarezza e stabilità.

Il brano incorpora molte delle domande che il compositore deve porsi prima di intraprendere la scrittura per orchestra; non c'è dubbio che Brahms abbia sentito nella sua testa esattamente ciò che ha scritto, e non abbia avuto bisogno di andare per eliminazione prima di decidere di affidare la melodia ai violoncelli; la sua scelta era il frutto di una lunga e intima relazione con l'orchestra ed è stata influenzata dal fatto di aver sentito, diretto e riorchestrato molti suoi lavori precedenti. L'idea di scelta fa parte non solo del processo compositivo, ma anche del lavoro di orchestrazione: più un compositore conosce le caratteristiche timbriche, di registro e tecniche degli strumenti, più suona efficace e ricca di colore la sua partitura.

Altre modalità di presentazione del materiale

L'esempio seguente mostra ulteriormente come l'orchestrazione può servire per rendere chiara la forma o una singola frase per mezzo della scrittura, degli accenti o del colore.

Cambiamenti di scrittura e di timbro per differenziare esposizioni melodiche

Qualche volta per presentare l'antecedente di un'idea si può usare una esposizione all'unisono o in ottave, seguita da un cambiamento di scrittura per il conseguente, che ne sottolinea il diverso valore emotivo. Il seguente esempio da Mozart mostra quanto può essere efficace tale procedimento:

CD-2/TR. 12

Es. 5-12. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, I mov., bb. 56-62

Il raddoppio, termine di cui abbiamo già fatto menzione, indica due strumenti che suonano lo stesso passaggio a intervalli paralleli, come nel caso dei violini secondi e delle viole nell'Es. 5-12 alle bb. 60-2. Anche se queste parti accoppiate presentano solo un piccolo cambiamento di scrittura e dinamica, il semplice accompagnamento per terze parallele denota un forte contrasto emotivo con le ruvide ottave, nel più tipico stile classico.

Mozart era un maestro nei subitanei cambiamenti emotivi. Nel seguente breve esempio, l'improvviso cessare dell'accompagnamento in stile di basso albertino cambia l'atmosfera dal prevedibile e tranquillo motivo iniziale al tessuto leggero ed etereo che evidenzia la seconda frase del tema.

Es. 5-13. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, II mov., bb. 1-8

CD-2/TR. 13

Nel prossimo esempio, Haydn dà risalto alla seconda esposizione del tema con una diversa scrittura che prevede l'aggiunta dei violoncelli e dei contrabbassi, e una figurazione in stile di basso albertino nei violini secondi. Questa seconda esposizione è presentata dai violini primi all'ottava sotto per permettere ai legni di essere sentiti chiaramente quando entrano a far parte del *tutti* che segue.

CD-2/TR. 14

Es. 5-14. Haydn, *Sinfonia n. 103*, I mov., bb. 40-8

Allegro con spirito

41

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

p

45

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Si♭
2 Fg.
2 Cr. in Mi♭
2 Trb. in Mi♭
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

a 2
(a 2)
f

Nel secondo movimento del suo *Quarto Concerto per pianoforte*, Beethoven adotta uno schema formale che oppone il solista al *tutti*, all'interno del quale le dense armonie legate del pianoforte contrastano con il severo unisono degli archi, che è eseguito staccato.

Es. 5-15. Beethoven, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 4*, II mov., bb. 1-30

CD-2/TR. 15

Uso dell'unisono o dei raddoppi di ottava degli archi per potenziare un'esposizione melodica

I compositori hanno rinforzato il materiale melodico attraverso i raddoppi in tanti modi diversi. Nell'Ouverture n. 3 della *Leonore*, Beethoven aggiunge ottave alla linea melodica iniziale fino a raggiungere la dinamica di triplo *forte*.

Es. 5-16. Beethoven, *Leonore*, Ouverture n. 3, bb. 514-31

CD-2/TR. 16

Nell'ultimo movimento della sua sinfonia *Mathis der Maler*, Hindemith comincia con un unisono di archi che aumenta di intensità per creare una forte tensione, culminante in un accordo *fortissimo* di tutta l'orchestra.

Es. 5-17. Hindemith, *Mathis der Maler*, III mov., bb. 1-6

CD-2/TR. 17

3

Ott.
Fl.
Ob. 1 2
Cl. 1 2
Fg. 1 2
Cr. 1 3 2 4
Trb. 1 2
3 Tbn. Tbn. basso
Perc.
Timp.
G.cassa
Piatti
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

p cresc.
ff
ff dim.
cresc.
fp cresc.

Raddoppiare i violini primi con i secondi conferisce loro più corpo quando suonano in un registro poco brillante. La tessitura piuttosto grave dei violoncelli e dei contrabbassi e il ritmo contrastante delle viole divise impediscono ogni interferenza con il flusso melodico: un bel modo per aprire un movimento lento con i soli archi!

Es. 5-18. Schumann, *Sinfonia n. 2*, III mov., bb. 1-5

CD-2/TR. 18

Nella seconda presentazione del seguente vivace motivo (bb. 4-6), i violini primi suonano nel registro grave e sono raddoppiati dai violoncelli. Il nuovo timbro crea una sensazione di maggior decisione e prepara l'ascoltatore alla scala dei legni che segue.

Es. 5-19. Šostakovič, *Sinfonia n. 6*, III mov., bb. 1-7

CD-2/TR. 19

Scrittura contrappuntistica per archi

Due o più melodie sovrapposte creano un tessuto contrappuntistico, o almeno così impariamo nei corsi di contrappunto. Tuttavia nella musica per orchestra esiste una zona grigia fra il materiale melodico di primo piano, di secondo piano e di sfondo che può creare problemi al compositore o orchestratore. Le difficoltà sono di due tipi: in primo luogo si deve decidere a quale categoria appartiene ciascuna melodia, per far sì che ognuna comunichi all'ascoltatore se è materiale primario, secondario o di sfondo. In secondo luogo, anziché lasciarsi sovrastare dalla vasta tavolozza dei colori orchestrali, bisogna limitare le proprie scelte, soprattutto se il passaggio viene ripetuto e si tiene in serbo una scelta di colore diversa per la ripetizione.

Come caso esemplare studieremo il II movimento della *Settima Sinfonia* di Beethoven.

Beethoven, *Settima Sinfonia*

I violini primi suonano il semplice tema, i secondi suonano la contromelodia e le viole, i violoncelli e i contrabbassi offrono lo sfondo armonico. Anche se le voci sono vicine come registro e timbricamente omogenee, questo passaggio funziona per due ragioni:

- ognuna delle tre parti ha un suo caratteristico ritmo e una sua peculiare articolazione;
- i temi in primo e secondo piano sono stati ascoltati più chiaramente in precedenza senza lo sfondo (il primo tema si è sentito da solo all'inizio del movimento).

Es. 5-20. Beethoven, *Sinfonia n. 7*, II mov., bb. 51-66

CD-2/TR. 20

Il modo in cui questi fattori aggiungono chiarezza al passaggio può aiutare a risolvere i problemi talvolta complessi che riguardano la distinzione fra primo piano, secondo piano e sfondo.

La scrittura polifonica per archi è diffusa fin dal primo Barocco, quando i maestri italiani, e più tardi Bach e Händel, hanno consolidato

questo tipo di stile strumentale. Dal momento che ogni voce degli archi è quasi altrettanto capace di eseguire elaborate figure, la fuga, il canone, e altri tipi di scrittura contrappuntistica sono stati usati con successo. Spesso l'esposizione di un soggetto di fuga o di fugato è affidata agli archi prima di essere sviluppata, alterata o raddoppiata da altre sezioni dell'orchestra: un sistema che si è dimostrato di sicura efficacia.

Quando si devono orchestrare passaggi contrappuntistici per archi soli, i due aspetti principali da considerare sono la chiarezza e l'equilibrio; i metodi più efficaci per raggiungere tali obiettivi sono:

1. affidare la melodia più importante al miglior registro possibile di uno strumento;
2. diradare il contrappunto per lasciar emergere il tema principale;
3. separare i registri del tema e del controtema (uno acuto e l'altro grave, o viceversa);
4. rendere il controtema o controsoggetto sufficientemente diverso dal punto di vista ritmico rispetto al tema o soggetto, in modo che essi non interferiscano l'uno con l'altro quando sono presentati insieme.

Si possono anche assegnare dinamiche diverse, come il *forte* per il materiale principale e il *piano* per il materiale di sfondo, ma come sistema non è altrettanto efficace come gli accorgimenti descritti qui sopra.

Riportiamo di seguito alcuni passaggi contrappuntistici per orchestra d'archi o per grande orchestra, da studiare con attenzione.

Vivaldi, *Concerto grosso* op. 3 n. 11

La composizione si apre con una tipica esposizione di fuga che comincia con i contrabbassi e il violoncello solo all'unisono, seguiti dalle viole, dai violini secondi e infine dai primi: la tradizionale successione di entrate. Se Vivaldi avesse cominciato con i violini primi, sarebbe stato costretto a invertire esattamente l'ordine delle entrate. Se avessero cominciato i violini secondi, ci sarebbe stata la scelta fra violini primi, poi viole e bassi, oppure viole, violini primi, e poi bassi. La prima alternativa descritta (violini primi, secondi, viole, violoncelli e bassi) era un'altra di quelle preferite dai maestri barocchi. Se si cominciasse dalle viole verrebbero usati schemi simili (come viole, violini secondi, primi, violoncelli e bassi oppure viole, violoncelli e bassi, violini secondi e poi primi).

È importante capire che, nonostante l'omogeneità timbrica della sezione, il soggetto emerge anche grazie alle differenze ritmiche fra il suo controsoggetto (secondo piano) e il basso continuo o l'armonia (sfondo). Poiché il soggetto è suonato da solo all'inizio di un'esposizione di fuga, l'ascoltatore è in grado di metterlo a fuoco: la marcata rilevanza del soggetto della fuga è aiutata da figurazioni ritmiche facilmente riconoscibili; inoltre, l'anacrusi dell'incipit gli dà più energia rispetto al pur denso contrappunto delle altre voci.

Es. 5-21. Vivaldi, *Concerto grosso op. 3 n. 11*, I mov., bb. 35-54

CD-2/TR. 21

50

Vl. 1 solo

Vl. 2 solo

Vlc. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B. C.

Bach, *Concerto brandeburghese* n. 3

In questo magnifico passaggio per sei violini, tre viole, tre violoncelli e contrabbasso troviamo una scrittura contrappuntistica molto sofisticata, che dimostra come il ritmo sia fondamentale per far emergere l'individualità delle voci. Durante il periodo barocco i compositori usavano una tavolozza timbrica meno ricca rispetto a oggi, e pertanto mettere in evidenza singole parti all'interno di organici sostanzialmente omogenei era una vera sfida. Verso la fine dell'Es. 5-22 (bb. 87-90), Bach porta il lavoro a un punto cruciale omofonico, che crea un forte contrasto e apporta un senso di appagamento dopo la precedente sezione contrappuntistica.

Es. 5-22. Bach, *Concerto brandeburghese n. 3*, I mov., bb. 76-92

CD-2/TR. 22

76 Allegro

Vl. 1
Vl. 2
Vl. 3
Vla 1
Vla 2
Vla 3
Vlc. 1
Vlc. 2
Vlc. 3
Cb.

81

Vl. 1
Vl. 2
Vl. 3
Vla 1
Vla 2
Vla 3
Vlc. 1
Vlc. 2
Vlc. 3
Cb.

86
Vl. 1
Vl. 2
Vl. 3
Vla 1
Vla 2
Vla 3
Vlc. 1
Vlc. 2
Vlc. 3
Cb.
f
89
p

Weber, *Euryanthe*, Ouverture

Qui troviamo un altro esempio di esposizione fugata degli archi, questa volta del periodo romantico. Come nei precedenti casi, il compositore si preoccupa di separare gli elementi rendendoli distinti ritmicamente e, come Bach, alterna liberamente passaggi contrappuntistici e omofonici.

Es. 5-23. Weber, *Euryanthe*, Ouverture, bb. 144-59

CD-2/TR. 23

Tempo I assai moderato (𝅗𝅥 = 88)

senza sord.

Bartók, *Musica per archi, percussione e celesta*

L'esposizione di questa straordinaria fuga di Bartók è più complessa rispetto a quelle degli esempi precedenti. Il compositore ha escogitato una formula in ottavi in costante movimento, creata dall'incrocio delle linee; le entrate del soggetto si sentono sempre chiaramente, ma il contrappunto livella il movimento, dando la sensazione di un unico arco. La scrittura imitativa tra le voci, sia quella libera sia quella canonica, crea una tensione crescente che di fatto non cessa fino all'ingresso dei timpani a b. 34. La mancanza di definizione ritmica delle voci o, per dirla positivamente, la grande somiglianza delle linee, crea un'atmosfera calma e contemplativa all'interno di una tensione armonica.

CD-3/TR. 1

Es. 5-24. Bartók, *Musica per archi, percussione e celesta*, I mov., bb. 1-34

9

Vl. 2

Vl. 3, 4

Vla 1, 2

Vlc. 1, 2

con sord.

pp

13

Vl. 2

Vl. 3, 4

Vla 1, 2

Vlc. 1, 2

Cb. 1, 2

con sord.

pp

17

Vl. 2

Vl. 3, 4

Vla 1, 2

Vlc. 1, 2

Cb. 1, 2

21
Vl. 2
Vl. 3, 4
Vla 1, 2
Vlc. 1, 2
Cb. 1, 2

26
con sord.
Vl. 1
Vl. 2
Vl. 3, 4
Vla 1, 2
Vlc. 1, 2
Cb. 1, 2

Scrittura omofonica per archi

La distribuzione delle altezze in un passaggio prevalentemente omofonico è un compito complesso; i fattori determinanti per capire chi deve suonare quali altezze, soprattutto nella scrittura per archi, dove il colore d'insieme è così omogeneo, sono: registro, melodia e spaziatura.

Per prima cosa, prendiamo in considerazione l'orchestrazione di alcuni accordi isolati, per poi passare a studiare un passaggio magistrale della letteratura.

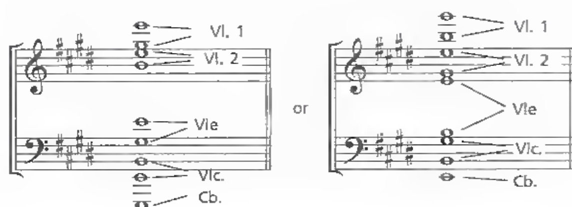
Esaminiamo la spaziatura dell'accordo e i raddoppi sulla base della corrispondenza con la serie degli armonici naturali. La diamo qui a partire dal mi:

Es. 5-25. Serie degli armonici naturali di mi

Un grande *tutti* accordale degli archi può essere distribuito così:

Es. 5-26. Uso della serie degli armonici naturali per la spaziatura di un accordo

CD-3/TR. 2
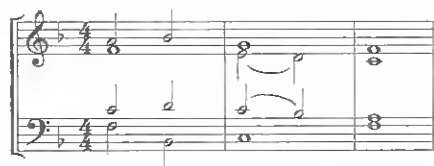


Entrambi gli accordi possono essere suonati *piano* o *forte*. Il primo può suonare leggermente più scuro del secondo a causa dell'ottava grave dei contrabbassi e della spaziatura più stretta nell'acuto, ma la differenza non è marcata; a tutti gli strumenti è assegnato un registro normale, nella distribuzione delle note.

Si faccia caso al fatto che fra le note degli strumenti più gravi è lasciato più spazio che fra quelle degli strumenti più acuti, esattamente come c'è più distanza fra i più sonori armonici gravi che fra quelli acuti.

Una minore distanza fra le note dell'accordo dà al compositore maggiore possibilità di scelta; una successione a parti strette può essere orchestrata in uno dei modi sotto elencati:
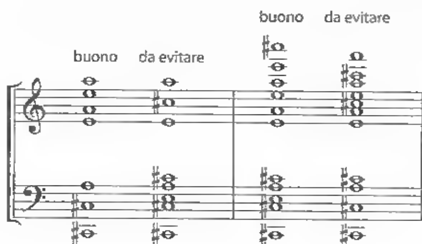
Es. 5-27. Accordi a parti strette



1. Orchestrazione semplice: violini primi al soprano, violini secondi al contralto, viole al tenore, violoncelli al basso; i contrabbassi raddoppieranno il violoncello all'ottava sotto. Questa soluzione produce un effetto piuttosto anonimo se la dinamica è ***p*** o ***mf***, ma se realizzata sul *forte* porta le voci gravi in grande evidenza, perché le viole, i violoncelli e i contrabbassi si trovano in un registro molto più favorevole dei violini.
2. Le viole divise prendono le due voci superiori mentre i violoncelli divisi prendono le voci inferiori. Il risultato di questa soluzione è un suono molto pastoso e tendente allo scuro.
3. Stessa distribuzione, con l'aggiunta dei contrabbassi un'ottava sotto, con l'effetto di rendere più scura la voce inferiore.
4. I violini primi al soprano, con i violini secondi divisi o le viole divise che prendono il contralto e il tenore: la successione ha così un colore leggermente più chiaro ma ancora sommesso.
5. Tutto ai violoncelli, con i contrabbassi a raddoppiare il basso all'unisono: soluzione che produce ovviamente un colore molto intenso.
6. L'intera successione viene trasposta di un'ottava, e poi di due ottave senza i contrabbassi, diventando piuttosto brillante.

Se nell'Es. 5-27 ci fosse stato un accordo in primo rivolto avremmo avuto un problema di raddoppio in più, perché come abbiamo imparato dallo studio dell'armonia elementare, non è pratica abituale raddoppiare il basso (ovvero la terza) tranne quando il basso è il I (VI^6), II (VII^6), IV (II^6) o V grado (III^6). Negli accordi I^6, IV^6 e V^6, frequentemente usati, occorre fare attenzione alla spaziatura e ai raddoppi per evitare il raddoppio del basso nella scrittura a quattro voci; se ci sono più di quattro voci la terza dell'accordo (il basso) viene invariabilmente raddoppiata da qualche parte per rafforzarla. In questo caso è meglio raddoppiare il basso verso il grave in modo da mantenere il carattere "aperto", che è così tipico di questo rivolto, come negli accordi segnati come "buono" qui sotto. Gli accordi "da evitare" mostrano un eccessivo raddoppio della terza, che indebolisce l'effetto del primo rivolto[2].

Es. 5-28. Raddoppi nell'accordo in primo rivolto



Vediamo ora il modo migliore per orchestrare una melodia per gli archi. Che cosa possiamo fare per rinforzarla?

Es. 5-29. Melodia da orchestrare



1. Può essere suonata dai violini primi senza accompagnamento.
2. Può essere suonata dai violini secondi e raddoppiata all'ottava superiore dai violini primi.
3. Può essere raddoppiata all'unisono da una delle seguenti combinazioni di strumenti:
   a) violini primi e secondi;
   b) violini e viole;
   c) violini e violoncelli;
   d) viole e violoncelli.

[2] Al di fuori dell'armonia funzionale tonale, il raddoppio della terza è per ragioni acustiche un fattore da tenere sotto controllo: se eccessivo può produrre uno squilibrio timbrico e una sensazione di intonazione imprecisa, se viceversa viene accortamente usato può contribuire alla brillantezza di un accordo. [n.d.c.]

4. Può essere suonata dai violini sulla quarta corda.
5. Può essere suonata come un assolo di viola o di violoncello, dato che entrambi gli strumenti sarebbero in quel registro più intensi che i violini.
6. Può essere distribuita su più ottave e suonata da tutte e cinque le file.
7. Può essere suonata all'unisono da tutti i violini, dalle viole e dai violoncelli.

Čajkovskij, *Serenata per archi*

Esaminiamo adesso l'inizio della *Serenata per archi* di Čajkovskij, e vediamo come il compositore ha affrontato alcuni di questi problemi.

Es. 5-30. Čajkovskij, *Serenata per archi*, I mov., bb. 1-36

CD-3/TR. 3

Ad [A] il tema è presentato con un'armonia ricca e piena. Le corde doppie di tutti gli strumenti sarebbero certamente eseguibili *non divisi*, ma abitualmente i violini secondi, le viole e i violoncelli sono *divisi*, mentre i violini primi non lo sono perché la divisione indebolirebbe la loro linea. Si presti attenzione al fatto che le note della melodia dei violini primi sono sempre raddoppiate in ottava, sia dai primi stessi sia da una delle altre file: nelle bb. 1 e 2 è il secondo violino a raddoppiare (note inferiori), e nelle bb. 4 e 5 è la viola. Il compositore sottolinea l'armonia più che la melodia alle bb. 4 e 6, grazie all'incastro dei violini secondi (scritti dentro l'ottava dei violini primi), raddoppiati dalle viole e dai violoncelli. Si noti la spaziatura del primo accordo, che produce un suono intenso ma assolutamente brillante. Anche gli accordi alle bb. 7 e 8 sono sonori, ma appena più pastosi. L'incrocio delle viole con i violini secondi sottolinea la nota mi^3 della melodia, molto più sensibile sulle viole che se fosse stata affidata ai violini secondi.

A b. 8, una scala in ottave ci porta alla seconda presentazione della melodia [B], questa volta suonata nel registro grave. I contrabbassi relativamente acuti creano una grande intensità, e il leggero tessuto che accompagna il tema in *fortissimo* non può interferire, perché i violini

e le viole sono in un registro poco brillante. Il grande accordo di b. 15 suona sbalorditivo dopo queste armonie sommesse e tranquille; si noti la distribuzione dell'accordo e la facilità con cui può essere eseguito: nessuno strumento ha problemi di diteggiatura. Dato che qualunque corda doppia dei contrabbassi avrebbe dovuto essere suonata *divisi*, il compositore ha scelto una sola nota, la tonica, in una buona posizione. Il do grave del violoncello risulta abbastanza sonoro per essere il vero basso dell'accordo.

Da C a D, Čajkovskij realizza un *diminuendo* con l'aiuto dell'orchestrazione: da b. 17 a 22 la scrittura a parti strette e il registro acuto dei violoncelli offre un'intensa presentazione dell'armonia e della melodia. Da b. 18 a D il suono è pastoso, anche se rimane forte e teso: la qualità omogenea del suono degli archi genera l'impressione cbe sia suonato da un unico strumento.

Da D alla fine sulla partitura c'è scritto un *diminuendo* nel quale una formula cadenzale è ripetuta tre volte. Tutti gli strumenti si trovano in una posizione in cui una dinamica *piano* è facilmente realizzabile, e l'alleggerimento è sottolineato dal fatto che i contrabbassi fanno sempre una pausa dopo aver toccato la tonica mi. Si noti anche il cambiamento di articolazione nei contrabbassi da b. 32 a b. 33: nella seconda essi non legano più il mi acuto. La diversa articolazione permette al mi di suonare un po' più a lungo, e la pausa nelle battute seguenti risulta più sensibile, perché gli accordi sono tenuti[3].

Grieg, *Peer Gynt*, Suite n. 1

Un altro esempio di efficace scrittura omofonica per archi è il seguente brano di Grieg. Ogni nota è raddoppiata all'ottava, come se il pezzo fosse suonato dall'organo con un otto piedi e un quattro piedi che raddoppiano tutte le note. Ad articolare chiaramente le due frasi in ognuno dei gruppi di quattro battute, Grieg adotta raddoppi diversi per l'antecedente e il conseguente. Per esempio nelle bb. 19-20 e 23-24, i violini secondi raddoppiano con un'ulteriore ottava i violini primi, anziché continuare a sostenere l'armonia. Per studiare questo esempio più attentamente vale la pena di farne una semplice riduzione per pianoforte a quattro parti e poi confrontarla con la partitura originale[4].

---

[3] Nel commento a questo estratto si sono incrociate considerazioni timbriche e di condotta delle parti. Sono perlopiù le seconde a esaltare le prime. [n.d.c.]

[4] Si noti anche che tutti gli archi sono *con sordina*. Diversamente dal precedente, questo esempio presenta qualcbe problema di intonazione in prima lettura, e va un po' "concertato". Il risultato sonoro è bellissimo, ma gli esecutori si devono in qualche modo abituare alla particolare scrittura. Una scelta più convenzionale e "sicura" vorrebbe i primi violoncelli sempre raddoppiati da una parte delle viole; i violini primi guadagnerebbero a concentrarsi sulla voce acuta all'unisono, ma si perderebbe parte della speciale intensità romantica del suono nelle prime due battute di ogni frase. [n.d.c.]

CD-3/TR. 4

Es. 5-31. Grieg, *Peer Gynt*, Suite n. 1, "La morte di Åse", bb. 17-24

Adagio
17
divisi
Vl. 1
f con sord.
divisi
Vl. 2
f con sord.
divisi
Vle
f con sord.
divisi a 3.
Vlc.
f con sord.
Cb.
f con sord.

21
Vl. 1
ff
Vl. 2
ff
Vle
ff
Vlc.
ff
Cb.
ff

È importante padroneggiare il suono lussureggiante degli archi romantici. A tale scopo raccomandiamo di analizzare la spaziatura, l'articolazione e la disposizione del materiale di primo piano, di secondo piano e di sfondo dei seguenti lavori.

Indicazioni d'approfondimento

Bartók, *Divertimento*
Bloch, *Concerti grossi n. 1* e *n. 2*
Britten, *A Simple Symphony*
Dvořák, *Serenata per archi op. 22*
Honegger, *Sinfonia n. 2 per tromba e archi*
Mahler, *Sinfonia n. 5*, Adagietto
W. Schuman, *Symphony for Strings n. 5*

Penderecki, *Trenodia per le vittime di Hiroshima*

Un lavoro come la *Trenodia per le vittime di Hiroshima* di Krzysztof Penderecki può essere considerato il prototipo del pezzo per archi della metà del secolo scorso. Il compositore specifica l'esatto numero di strumenti richiesti (24 violini, 10 viole, 10 violoncelli, 8 contrabbassi) e spesso divide ogni fila fino a far suonare una nota diversa a ciascun esecutore. Qui il colore è un parametro fondamentale; Penderecki si avvantaggia fino in fondo di tutto ciò che gli strumenti possono fare e inventa anche qualche nuovo effetto.

Le spiegazioni che precedono la musica vera e propria devono essere considerate parte integrante della partitura, perché chiariscono la comprensione dei simboli speciali. Nella partitura le spesse linee orizzontali indicano approssimativamente l'altezza e la posizione della fascia sonora che dev'essere eseguita *divisi* dagli strumenti indicati. Le altezze esatte sono scritte sotto ogni fascia sonora[5].

[5] Anche se si può considerare questo tipo di musica ormai superato, vale la pena di studiarne gli effetti speciali, che possono tuttora essere usati a fini coloristici e si sentono spesso nelle colonne sonore. [n.d.c.]

Es. 5-32. Penderecki, *Trenodia per le vittime di Hiroshima*, finale

a. GUIDA ALLA NOTAZIONE

↑	quarto di tono sopra
‡	tre quarti di tono sopra
♭	quarto di tono sotto
♭	tre quarti di tono sotto
▲	la nota più acuta dello strumento (indefinita)
↑	suonare fra il ponticello e la cordiera
‖	arpeggio delle quattro corde oltre il ponticello
✝	suonare sulla cordiera, tirando l'arco a 90 gradi rispetto al suo asse più lungo
✝	suonare sul ponticello tirando l'arco ad angolo retto sulla parte destra
♪	effetto percussivo: colpire la parte superiore della tavola armonica con la nocca o la punta delle dita
⊓V	vari cambiamenti irregolari di arcata
~~	molto vibrato
∼∼	vibrato molto lento con un ambito di un quarto di tono facendo scivolare il dito
≍	tremolo molto rapido e non ritmico
ord.	ordinario
s.p.	sul ponticello
s.t.	sul tasto
c.l.	col legno
l.batt.	legno battuto

b. Ultime due pagine del brano

CD-3/TR. 5

64 65 66

12 Vln. 1-12 *ff* senza sord. c.l. *sub. pp*

12 Vln. 13-24 s.p. *p*

10 Vla. 1-10 s.p. *ff* *sub. p*

10 Vlc. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 *ff* con sord. 1-10 *mf*

8 D.B. 1-8 c.l. *f*

10 D.B. 4 6 7 8

10" 6" 10"

67
68
senza trem. 69
12 Vln. 1-12
ff
sub. pp
1, 2... 12
13-24
12 Vln.
pp
13... 24
10 Vla. 1-10
f
senza trem.
s.p.
p
1, 2... 10
10 Vlc. 1-10
sub. p
pp
1, 2... 10
arco
s.p.
senza trem.
8 D.B. 1-8
sub. p
mf
1, ... 8
sub. pp
30"
8"
10"

70
s.p. → ord. → s.t.
tutti
archi
fff
pppp
24 Vln. 1-24
1, 2... 24
10 Vla. 1-10
1, 2... 10
10 Vlc. 1-10
1, 2... 10
10 D.B. 1-8
1, 2... 8
30"

■ Indicazioni d'approfondimento

M. Babbit, *Correspondances* (archi e nastro magnetico)
Čajkovskij, *Serenata per archi*
H. Dutilleux, *Mystère de l'instant* (archi e percussioni)
A. Foote, *Suite in mi minore*
Grieg, *Dai tempi di Holberg* (suite per archi)
Holst, *St. Paul's Suite*
Lutosławski, *Funeral Music*
Mendelssohn, *Ottetto per archi*
R. Ščedrin, *Carmen Suite* (archi e percussioni)
P. Warlock, *Capriol Suite*

Uso degli archi per accompagnare un solista

Grazie alla loro sonorità omogenea e alle loro possibilità tecniche e dinamiche, gli archi sono spesso usati per accompagnare un solista vocale o strumentale, un coro, o un gruppo di strumenti in un lavoro sinfonico. A questo scopo sono state inventate centinaia di soluzioni; noi ci limiteremo ad analizzare le più comuni. Le possibilità sono praticamente illimitate, ma un breve studio delle formule più tradizionali può dare un'idea di ciò che si può fare.

Mendelssohn, *Elijah*

In questo passaggio Mendelssohn utilizza un semplice accompagnamento omofonico in battere/levare:

Es. 5-33. Mendelssohn, *Elijah*, "Es ist genug!", bb. 1-9

CD-3/TR. 6

Adagio (♩ =66)

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Nell'esempio seguente alle note tenute delle viole e dei contrabbassi si sovrappone la vivace figura ritmica dei violini:

CD-3/TR. 7

Es. 5-34. Mendelssohn, *Elijah*, "Höre, Israel", bb. 1-7

In quest'ultimo estratto – si noti – all'armonia tenuta si sovrappone la figurazione arpeggiata dei violini:

Es. 5-35. Mendelssohn, *Elijah*, "Siehe, der Hüter Israels", bb. 1-5

CD-3/TR. 8

Allegro moderato (𝅗𝅥=126)

Ob.
Cl. in La
Fg.
Cr. in Re
Tp. Re-La
Vl. 1
Vl. 2
Vle
S
C
T
B
Vlc.
Cb.

sempre legato

Sie - he, der Hü - ter Is - ra-els schla-fe noch schlummert nicht
He, watch -ing o - ver Is - ra-el, slum -bers not nor sleeps;

Mozart, *Le nozze di Figaro*

L'agitato contrappunto degli archi sottolinea la frenetica azione che si svolge nell'opera in quel momento:

CD-3/TR. 9

Es. 5-36. Mozart, *Le nozze di Figaro*, atto II, n. 14 "Susanna, or via sortite" bb. 1-13

Allegro assai

Vl. 1
Vl. 2
Vle
SUSANNA
CHERUBINO
Vlc. Cb.

A-pri-te presto, a - pri-te, a-pri-te, è la Su - san-na; sor-ti-te, sor - ti-te, sor-ti-te, via sor-

9
Vl. 1
Vl. 2
Vle
SUSANNA
ti-te, an-da-te via di quà, an-da-te via di quà!
CHERUBINO
Oi-mè! che sce-na or - ri-bi-le! che gran fa-ta-li - tà!
Vlc. Cb.
D.B.
Vlc.

Bizet, *Carmen*

Nella celebre habanera i violoncelli suonano il ritmo caratteristico della danza, mentre il resto degli archi sostiene melodicamente e armonicamente la voce con un pizzicato. Si noti che la cantante può eseguire la sua parte senza interferenze dell'orchestra.

Es. 5-37. Bizet, *Carmen*, atto I, "L'amour est un oiseau rebelle", bb. 1-8

CD-3/TR. 10

1 Allegretto quasi Andantino
Vl. 1 pizz. *pp*
Vl. 2 pizz. *pp*
Vle pizz. *pp*
CARMEN *p*
L'a-mour est un oi-seau re-bel-le Que nul ne peut ap-pri-voi-ser, Et c'est
Vlc. *pp possibile*
Cb.

Nel Preludio all'opera, Bizet accompagna la melodia suonata dai violoncelli (raddoppiati da clarinetto, fagotto e tromba non scritti nella nostra riduzione) con un particolare effetto di accompagnamento – oggi divenuto un cliché – che dà al passaggio la dovuta qualità sinistra: il tremolo degli archi.

CD-3/TR. 11

Es. 5-38. Bizet, *Carmen*, Prelude, bb. 121-31

Andante moderato

121

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

pizz.

127

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Fauré, *Requiem*

Per conferire un colore cupo a questo passaggio, la melodia è accompagnata solo dagli archi gravi. Si noti l'unisono tra le viole e i primi violoncelli. La strumentazione dà il giusto sfondo armonico scuro per il testo del *Requiem*. In questo pezzo gli archi raddoppiano spesso l'organo, come nel passaggio preso in esame.

Es. 5-39. Fauré, *Requiem*, "Introito e Kyrie", bb. 18-25

CD-3/TR. 12

18 Andante moderato ♩=72

Tenori — *p* *dolce espressivo* — Re - qui-em ae - ter - nam

Vla 1 — *p* *dolce espressivo*

Vla 2 — *p*

Vlc. 1 — *p* *dolce espressivo*

Vlc. 2 — *p*

Cb. — *p* *dolce espressivo*

Organo — Fds. 8' *p*

22

Tenori — *cresc.* *f* — do - na e - is do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu -

Vla 1 — *cresc.* *f*

Vla 2 — *cresc.* *f*

Vlc. 1 — *cresc.* *f*

Vlc. 2 — *cresc.* *f*

Cb. — *cresc.* *f*

Organo — *cresc.* *f*
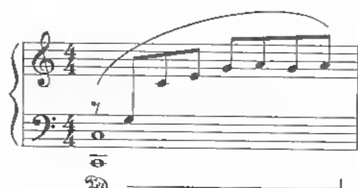
Trascrivere dal pianoforte agli archi

Può capitare di dover trascrivere un accompagnamento dal pianoforte agli archi. Ci sono molti modi per farlo, ma il criterio più importante è realizzare l'intenzione del compositore senza introdurre distorsioni del suo pensiero. Naturalmente le figurazioni del pianoforte non sono sempre facili da trascrivere; bisogna tuttavia restare fedeli allo spirito della composizione originale anche se le sue figure devono essere adattate per gli archi. L'incastro a coda di rondine può essere usato per ricreare l'omogeneità di suono che un singolo esecutore può raggiungere sul suo strumento; ovviamente, tale incastro non si utilizza nei punti in cui occorre avere un accento. Anche il pedale di risonanza del pianoforte deve essere ricreato nel modo più adatto per un'orchestra d'archi.

Vediamo innanzitutto come simulare questo effetto:

Es. 5-40. Simulazione del pedale nella trascrizione

a. Versione per pianoforte



CD-3/TR. 13

b. Tre differenti metodi di trascrizione[6]

1 | 2 | 3

Vl. 1, Vl. 2, Vle (div.), Vlc. (div.), Cb.

[6] La seconda soluzione è la più elegante. La terza rende ovviamente meglio la continuità del disegno della mano sinistra, ma a scapito del gioco di risonanze; il basso diventa troppo importante. Il pizzicato dei contrabbassi in tutti e tre gli esempi contribuirebbe a rendere l'idea della percussione del basso nel pianoforte, ma a lungo andare potrebbe annoiare. [n.d.c.]

Prendiamo ora alcuni brani per canto e pianoforte, e cerchiamo di creare la giusta trascrizione per archi dell'accompagnamento. Prima di farlo ricordiamo comunque che ci sono molti accompagnamenti semplici, come accordi in levare, armonie tenute e figure elementari, che possono essere riportati sulle parti degli archi così come sono. Altri, come i seguenti, richiedono più attenzione, e sono da studiare con cura.

Es. 5-41. Schubert, *Rückblick*, bb. 1-2

a. Versione per pianoforte

Nicht zu geschwind

b. Due differenti trascrizioni per archi

CD-3/TR. 14

1 Nicht zu geschwind

2 Nicht zu geschwind

Gli accordi ribattuti degli archi hanno lo stesso effetto che sul pianoforte e quindi suonano naturali, specialmente a questo tempo veloce[7].

[7] Si noti l'uso del pizzicato nella prima battuta del primo esempio, e l'ingresso dei contrabbassi nel secondo esempio, che sottolinea il punto di arrivo del *crescendo*. Per la seconda battuta, dal punto di vista ritmico è più sicura la figura del primo esempio. [n.d.c.]

Es. 5-42. Brahms, *An ein Veilchen*, bb. 1-3

a. VERSIONE PER PIANOFORTE
(buon esempio di incastro a coda di rondine delle parti)

Andante
Voce
Birg, o
sehr zart (delicatamente)
Pianoforte
p

CD-3/TR. 15

b. TRASCRIZIONE PER ARCHI

Andante
con sord.
Vl. 2
p
con sord.
Vle
p
con sord.
Vlc.
p
con sord.
Cb.
p

Es. 5-43. Brahms, *O liebliche Wangen*, bb. 1-3

a. VERSIONE PER PIANOFORTE

Lebhaft
Voce
O lieb - li - che Wan - gen, ihr macht mir Ver -
Pianoforte
mf

b. TRASCRIZIONE PER ARCHI

CD-3/TR. 16

Come nel frammento di Brahms dell'Es. 5-43, questo accompagnamento si presta molto meglio a note ribattute nella versione per archi.

Es. 5-44. Saint-Saëns, *L'Attente*, bb. 1-3

a. VERSIONE PER PIANOFORTE

b. TRASCRIZIONE PER ARCHI

CD-3/TR. 17

Il gusto del compositore è l'arbitro decisivo nella scelta della scrittura migliore per un determinato passaggio. Vedremo ancora quanto ciò sia vero a proposito dei brani che esamineremo nei capp. 8, 11, 14 e 15, dedicati come questo all'orchestrazione con singole sezioni o con l'intera orchestra. Studiare i principi che si sono dimostrati validi ci aiuta a scegliere gli strumenti più adatti e la loro distribuzione ideale per il materiale melodico e per lo sfondo più indicato. Si può approfittare delle soluzioni di provata efficacia o, armati della conoscenza di ciò che si vuole rifiutare, si possono cercare nuove soluzioni. Al di sopra di tutto ci deve essere la consapevolezza che l'orchestrazione deve servire la struttura di un lavoro, rendere chiara la forma e sostenere il flusso sonoro attraverso il suo specifico contributo: il colore.

■ Indicazioni d'approfondimento

Orchestra d'archi:
Britten, *Four Sea Interludes from Peter Grimes*, "Dawn", inizio (combinazione flauto-violino)
Britten, *Serenade for Tenor, Horn and Strings*
D. Diamond, *Rounds for Strings* (scrittura contrappuntistica nell'ultimo movimento)
Grieg, *Dai tempi di Holberg*
Stravinsky, *Concerto in re per archi*
Vaughan Williams, *Fantasy on a Theme of Thomas Tallis* (grandi combinazioni di archi)

Pizzicato in primo piano o nello sfondo:
Bartók, *Musica per archi, percussione e celesta*, II mov.
Bruckner, *Sinfonia n. 3*
Čajkovskij, *Romeo e Giulietta*, bb. 38-51
Casella, *Paganiniana*, II mov., a [65] (pizzicato della mano sinistra)
Grieg, *Peer Gynt*, Suite n. 1, "Danza di Anitra"
Holst, *St. Paul's Suite*, II mov.
Šostakovič, *Sinfonia n. 9*, I mov. (viole, violoncelli, contrabbassi)
Wagner, *Tannhäuser*, atto III, scena 2, "Canto di Wolfram", b. 38 sgg. (archi e arpa)

Orchestrare per uno o più strumenti ad arco che concorrono all'enunciazione di un'importante idea musicale:
Chausson, *Sinfonia in si bemolle maggiore*, III mov., a [B] (violini nella tessitura acuta)
Rimskij-Korsakov, *Le Coq d'or*, inizio del III mov. (lungo assolo di viola)
Sibelius, *Sinfonia n. 1*, III mov., 14 bb. prima di [K] (assolo di contrabbasso)
R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, inizio del fugato (contrabbassi *divisi*)
R. Strauss, *Tod und Verklärung*, bb. 428-75 (violini nella tessitura acuta)
Verdi, *Otello*, atto IV, a [U] dopo l'"Ave Maria"
Wagner, *Der fliegende Holländer*, Ouverture, bb. 353-61 (violino e viola)

Opere comprendenti una scrittura contrappuntistica degli archi:
J. Françaix, *Symphonie d'archets*, I mov.
Lutosławski, *Musica funebre*, inizio
W. Riegger, *Sinfonia n. 3*, IV mov., 10 bb. dopo [Y] (Allegro feroce, bb. 1-46)
N. Rorem, *String Symphony*

Opere comprendenti passaggi per archi *divisi*:
Debussy, *Nocturnes*, "Sirènes", a [1]
Wagner, *Lohengrin*, Preludio, inizio e conclusione
Weber, *Euryanthe*, Ouverture, bb. 129-43 (violini e viola)

Opere comprendenti una scrittura per archi tipicamente contemporanea:
S. Adler, *Sinfonia n. 5*, III mov., "The Future"
M. Borkowski, *Limits* per orchestra (numerosi effetti per gli archi)
M. Colgrass, *As Quiet As*, II mov. (*col legno*, *col legno battuto*, armonici e *jeté*)
A. Goehr, *Romanza per violoncello e orchestra* (sezione d'archi molto ampia)

I seguenti lavori sono rappresentativi dello stile d'utilizzo degli archi nel secondo Novecento in Polonia:
Lutosławski, *Paroles tissées*
Penderecki, *Dies irae*

6
INTRODUZIONE AI LEGNI (AEROFONI AD ANCIA)

> La storia dell'orchestra sembra una vecchia saga famigliare, o più esattamente la storia della rivalità fra un gran numero di famiglie. Di tanto in tanto si congiungono per uno scopo comune o per stabilire normali relazioni diplomatiche[1].

Composta da un gran numero di strumenti eterogenei, la sezione dei legni è la più "litigiosa" fra le famiglie dell'orchestra. Per i legni è difficile intonarsi l'uno con l'altro, e solo i migliori strumentisti riescono a raggiungere un qualche equilibrio o fusione fra i loro vividi e differenziati colori. Persino la parola *legni* non descrive con precisione questa famiglia. Anche se i principali strumenti del gruppo, con l'eccezione dei sassofoni, un tempo erano costruiti effettivamente con il legno, da tempo non è più così: i flauti sono oggi fatti con diversi tipi di metallo, fra cui l'oro, l'argento e il platino; i clarinetti di basso costo sono di plastica; i sassofoni, essendo un'invenzione relativamente recente (XIX secolo), sono stati sempre stati tagliati in ottone, ma sono classificati come legni perché hanno molte parentele con quest'ultimo gruppo. È interessante notare, tuttavia, che un testo classico come *Orchestration* (1914) di Cecil Forsyth mette i sassofoni nel capitolo sugli ottoni.

Costruzione

Prima di entrare nei particolari della costruzione e della classificazione dei legni, guardiamo brevemente ai loro principi di funzionamento. Lasciando stare i dettagli di acustica, possiamo dire che una colonna d'aria vibra quando viene messa in movimento perché possiede elasticità e inerzia. La corda che vibra produce una piccola quantità di suono, e per raggiungere un volume più alto tale suono deve essere amplificato passando attraverso una cassa di risonanza. Un tubo conico o cilindrico non richiede questo tipo di amplificazione, poiché la colonna d'aria che in esso è racchiusa raggiunge direttamente la desiderata dimensione di suono passando attraverso un'apertura nel tubo. È perciò importante conoscere la modalità di produzione del suono di ciascuno dei legni

[1] Paul Bekker, *The Orchestra*, New York, W.W. Norton 1963, p. 15.

– vale a dire attraverso che tipo di tubo passa l'aria una volta messa in moto – per capirne l'estensione, il timbro, l'ampiezza, l'agilità, la ricchezza dei registri e le possibilità di fraseggio.

Per produrre tutti i semitoni nel registro fondamentale, il tubo deve avere delle aperture tagliate secondo precisi calcoli matematici; tali fori sono tuttavia troppo distanti tra loro perché la mano possa coprirli. Un primitivo meccanismo compensava questa difficoltà, ma fino al XIX secolo non è stato fatto nessun progresso decisivo nella costruzione dei legni; fu Theobald Boehm (1794-1881) a rendere relativamente agevole raggiungere tutte le note, per mezzo di un sistema meccanico integrato di chiavi e di leve. Il "sistema Boehm" è stato in seguito continuamente perfezionato, e oggi è possibile eseguire su tutti i legni ogni sorta di salti, trilli e tremoli.

Classificazione dei legni

È possibile classificare la sezione dei legni in almeno cinque modi:

- per famiglie;
- per il tipo di ancia usata (singola o doppia);
- per la forma del tubo;
- per l'intervallo che lo strumento produce per iperinsufflazione[2];
- per l'eventuale trasposizione.

Classificazione per famiglie

1. La famiglia dei flauti: ottavino, flauto, flauto contralto, flauto basso[3].
2. La famiglia degli oboi: oboe, oboe d'amore, corno inglese, heckelphon, fagotto, controfagotto.
3. La famiglia dei clarinetti: clarinetti in Do, Re, Mi♭, Si♭ e La, clarinetto contralto (in Mi♭), clarinetto basso (generalmente in Si♭, talvolta in Mi♭ o in La), clarinetto contrabbasso (in Si♭ o in Mi♭), corno di bassetto (in Fa).
4. La famiglia dei sassofoni: sopranino (di solito in Mi♭, che traspone una terza minore sopra, o in Fa che traspone una quarta sopra), soprano (in Si♭), contralto (in Mi♭), tenore (in Si♭), baritono (in Mi♭) e basso (in Si♭).

---

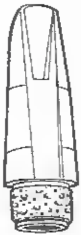
[2] Si adopera qui la traduzione del termine *overblowing* presente nel manuale di Gianni Lazzari, *Il flauto traverso. Storia, tecnica, acustica*, con Emilio Galante, *Il flauto nel Novecento* (I manuali EDT/SIDM), Torino, EDT 2003. [n.d.c.]

[3] La famiglia dei flauti dolci (o "a becco") – sopranino, soprano, contralto, tenore e basso – non fa parte della moderna orchestra sinfonica.

Classificazione per tipo di ancia

In ogni discussione sugli strumenti a fiato con o senza ancia è di primaria importanza l'imboccatura, termine che si riferisce al metodo usato per soffiare nello strumento mettendo così in moto la colonna d'aria, sia direttamente (come nel caso dei flauti), sia attraverso un'ancia e un bocchino (in tutti gli altri legni). L'intonazione dipende in maniera preponderante dall'imboccatura, ed è quindi in gran parte controllata dalle labbra. Può essere leggermente modificata anche regolando il bocchino o qualche "giunto", cioè correggendo la lunghezza della colonna d'aria. Tirare in fuori il bocchino (o la testata nel flauto) allunga leggermente lo strumento e perciò abbassa la nota; mentre spingere il bocchino in dentro alza un poco la nota.

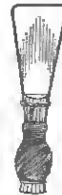
1. Legni privi di ancia: tutti i flauti (compresi i flauti dolci).
2. Ad ancia semplice: tutti i clarinetti e i sassofoni.
3. Ad ancia doppia: oboe, oboe d'amore, corno inglese, heckelphon, fagotto e controfagotto.




Ancia semplice:
bocchino e ancia del clarinetto



Ancia doppia:
oboe



Ancia doppia:
fagotto

Classificazione per forma del tubo (canneggio o cameratura)

1. Tubo cilindrico (essenzialmente una canna) in flauti e clarinetti[4]:
   a. anche se il flauto è chiuso a una estremità, l'imboccatura è così vicina alla chiusura che è considerato un tubo cilindrico aperto;
   b. quello del clarinetto è chiamato tubo cilindrico chiuso perché il bocchino chiude il tubo a una estremità.
2. Tubo conico (la canna da un lato è più larga che dall'altro): oboi, corno inglese, fagotti e sassofoni.

---

[4] Gli esperti di acustica avrebbero da ridire sulla classificazione dei flauti e dei clarinetti come puri tubi cilindrici, perché di fatto non lo sono: il flauto è, per esempio, un tubo cilindrico-conico. Per i nostri scopi, tuttavia, è sufficiente la definizione più semplice.

Classificazione per iperinsufflazione

L'iperinsufflazione è l'equivalente per gli strumenti a fiato dello sfiorare una corda sul nodo che produce il primo armonico; nei fiati ciò avviene soffiando con maggior forza, e perciò costringendo la colonna d'aria a frazionarsi.

1. Tutti gli strumenti a tubo conico e i flauti producono per iperinsufflazione l'ottava.
2. Tutti i clarinetti producono la dodicesima.

Classificazione per trasposizione

1. Legni non traspositori: flauto, oboe e fagotto.
2. Legni traspositori; si dividono in:
   a. Strumenti che non cambiano mai il loro intervallo di trasposizione:
      - ottavino
      - flauto basso
      - controfagotto
      - oboe d'amore in La (traspone come il clarinetto in La)
      - corno inglese in Fa (traspone come il corno in Fa)
      - flauto contralto in Sol
      - clarinetto contralto in Mi♭ (traspone come il sassofono contralto in Mi♭)
      - clarinetto contrabbasso in Mi♭
      - sassofono soprano in Si♭ (traspone come il clarinetto in Si♭)
      - sassofono contralto in Mi♭
      - sassofono tenore in Si♭ (traspone come il clarinetto basso in Si♭)
      - sassofono baritono in Mi♭ (traspone come il clarinetto contrabbasso in Mi♭)
      - sassofono basso in Si♭

   b. Strumenti che cambiano il loro intervallo di trasposizione:
      - clarinetto
      - clarinetto basso[5]

      Dal momento che di questi due strumenti esistono diversi tipi, sulla partitura e sulle parti dev'essere scritto chiaramente quale strumento sia da utilizzare per il pezzo o per un particolare passaggio.

Il principio della trasposizione

Uno strumento traspositore produce note che sono diverse da quelle scritte in partitura. Compito del compositore o orchestratore è quello di trasporre la parte in modo che l'esecutore possa leggerla con semplicità, adottando le posizioni più naturali sullo strumento ma producendo le note che la musica richiede.

[5] E anche il raro sassofono sopranino (Mi♭ o Fa). [n.d.c.]

È perciò importante distinguere fra *nota scritta*, la nota che lo strumentista vede sulla pagina, e *nota d'effetto*, quella che esce dallo strumento traspositore[6]. La tabella seguente mostra la differenza fra i suoni scritti e d'effetto nei clarinetti in Si♭ e in La.

Es. 6-1. Note scritte e note d'effetto

Nota scritta
Clarinetto in Si♭

Nota d'effetto
(così come si sente)

Tonalità scritta
Clarinetto in La

Tonalità d'effetto
(la tonalità così
come si sente)

Nell'Es. 6-2 il compositore scrive la melodia con le stesse note per il clarinetto in Si♭ e per quello in La, ben sapendo che le due frasi suoneranno ad altezze diverse (Es. 6-3), dato che i due strumenti traspongono a intervalli diversi. Notate anche che il compositore ha lasciato una lunga pausa per il cambio di strumento.

Es. 6-2. Altezze scritte

Muta in
clarinetto in La

Cl. in Si♭

Es. 6-3. Altezze d'effetto

Cl. in Si♭

Cl. in La

Se il compositore avesse voluto che entrambe le frasi fossero suonate sullo stesso clarinetto, la musica sarebbe stata scritta come nell'Es. 6-4.

Es. 6-4. Parte scritta

Cl. in Si♭

Cl. in La

[6] In inglese *written pitch* (nota scritta) e *concert pitch* (nota d'effetto). [n.d.c.]

Prima che la meccanica dei legni venisse perfezionata, si utilizzavano strumenti traspositori per evitare di dovere suonare troppe note alterate. Oggi è raro cambiare clarinetti, soprattutto all'interno dello stesso pezzo. Copland tuttavia, per fare un esempio, in *Appalachian Spring* alterna il clarinetto in Si♭ con quello in La.

La regola di base per tutti gli strumenti traspositori è che il do scritto ha per effetto la nota che dà il nome a ciascuno strumento.

TAVOLA DELLE TRASPOSIZIONI

A sinistra, nota scritta; a destra, nota reale

Clarinetto in Si♭ Sassofono soprano in Si♭	una 2ª maggiore sotto la nota scritta
Clarinetto in La	una 3ª minore sotto la nota scritta
Sassofono sopranino in Mi♭ Clarinetto in Mi♭	una 3ª minore sopra la nota scritta
Clarinetto in Re	una 2ª maggiore sopra la nota scritta
Corno inglese in Fa Corno di bassetto in Fa	una 5ª giusta sotto la nota scritta
Flauto contralto in Sol	una 4ª giusta sotto la nota scritta
Clarinetto contralto in Mi♭ Sassofono contralto in Mi♭	una 6ª maggiore sotto la nota scritta
Sassofono tenore in Si♭ Clarinetto basso[7] in Si♭	una 9ª maggiore sotto la nota scritta
Sassofono baritono in Si♭	una 13ª sotto la nota scritta
Clarinetto contrabbasso in Si♭ Sassofono basso in Si♭	due ottave e una 2ª maggiore sotto la nota scritta
Ottavino	un'ottava sopra la nota scritta
Controfagotto	un'ottava sotto la nota scritta

[7] Se il clarinetto basso è scritto in chiave di basso, suona una seconda maggiore sotto la nota scritta. Se per caso si scrive per clarinetto basso in La, è utile sapere che questo strumento suona una decima minore sotto se è scritto in chiave di violino, una terza minore sotto se è scritto in chiave di basso.

Per suonare in do maggiore, la scala dev'essere:

- re maggiore per uno strumento in Si♭;
- mi bemolle maggiore per uno strumento in La;
- la maggiore per uno strumento in Mi♭;
- si bemolle maggiore per uno strumento in Re;
- sol maggiore per uno strumento in Fa.

Quasi tutti gli strumenti che non traspongono di un'ottava traspongono all'ingiù, con l'eccezione del clarinetto piccolo in Re e in Mi♭, e del sassofono sopranino in Mi♭ o in Fa (cfr. p. 245, Es. 7-85, Ravel, *Bolero*). Inoltre, tutti gli strumenti chiamati tenore, baritono o basso aggiungono automaticamente un'ottava – o due ottave in alcuni casi – alla loro trasposizione se notati in chiave di violino.

La decisione di usare il clarinetto in Si♭, in La, in Re, o in Mi♭ è basata sulla tonalità del lavoro. I pezzi con i bemolli in chiave di solito richiedono il clarinetto in Si♭ e il clarinetto piccolo in Mi♭, quelli con i diesis in chiave richiedono gli strumenti in La e in Re. Dal momento che oggi gli schemi tonali sono meno rigidi, o prevedibili, questo fattore è divenuto meno importante e il compositore è libero di usare gli strumenti che vuole. I clarinetti più grandi (in La e Re) hanno un suono leggermente più caldo, ma la differenza è minima. In effetti, dopo la scrittura densamente cromatica di fine Ottocento, le rigide distinzioni tonali sono diventate irrilevanti. Corno inglese, sassofoni, flauto basso e contralto, ottavino e controfagotto traspongono sempre allo stesso intervallo.

Tecniche di esecuzione

L'intensità e il volume variano in ogni strumento, e dipendono dall'estensione e dal registro in cui è scritto un determinato passaggio. L'intonazione, la dinamica e in alcuni casi l'articolazione, i trilli e la versatilità tecnica sono molto più difficili da controllare nei registri estremi, soprattutto in quello acuto. Per esempio, il flauto e l'ottavino hanno scarse possibilità dinamiche nella loro prima ottava, mentre all'oboe e al fagotto non si può chiedere di suonare *pianissimo* nella quinta più bassa della loro estensione. Il clarinetto è l'unico a possedere l'intera gamma dinamica in tutti i suoi registri, dall'acuto al grave.

Vibrato

Il suono dei legni – e più in generale il suono degli strumenti a fiato – è arricchito dall'uso del vibrato esattamente come quello degli archi. Nei legni il vibrato è prodotto attraverso una rapida pulsazione della colonna d'aria, ottenuta in uno dei seguenti modi: 1) con il movimento delle labbra e della mascella (normale nel clarinetto e nel sassofono, raro per l'oboe e il fagotto); 2) con il movimento dei muscoli della gola

(talvolta per il flauto); 3) con il movimento dei muscoli dell'addome (normale per l'oboe e il fagotto); 4) con una combinazione dei muscoli della gola e dell'addome (normale per il flauto). La prima tecnica è la più difficile da usare in modo soddisfacente perché può disturbare l'imboccatura; perciò gli altri metodi sono utilizzati più correntemente.

Un compositore o orchestratore non deve specificare l'uso del vibrato in partitura; l'esecutore professionista tenderà naturalmente a colorare il suono con il vibrato per renderlo ricco e rotondo. L'ampiezza del vibrato è una questione di stile e di buon gusto, e può essere ben controllata da un professionista. Se si desidera avere un passaggio senza vibrato, bisogna scrivere *senza vibrato* o *non vibrato*. Copland scrive *white "tone"* (timbro "bianco"). Quando l'esecutore deve tornare all'emissione normale (cioè con vibrato) si scrive *vibrato* o *ordinario* (*ord.*).

Ecco un famoso passaggio *non vibrato* in *Appalachian Spring* di Copland.

CD-2/TR. 24

Es. 6-5. Copland, *Appalachian Spring*, bb. 1-4

1 Very slowly (♩ = 66)
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
Cl. 1 in La
Solo
p semplice ("white" tone)
Cl. 2 in La
2 Fg.

Articolazione, colpi di lingua e fraseggio

L'articolazione nei legni si ottiene attraverso i *colpi di lingua*. Un suono inizia quando la lingua tocca la volta del palato e si tira immediatamente indietro, come per pronunciare la sillaba "tu" (ci sono casi, a seconda dello strumento, del registro o della dinamica, in cui si usa invece la sillaba "du"). Il suono è interrotto quando la lingua torna alla posizione originale e tocca di lato l'ancia, o interrompendo il flusso del fiato. Quando la musica è priva di legature d'espressione, le note vengono articolate con colpi di lingua separati; quando ci sono delle legature, l'esecutore suona tutte le note sotto legatura in un unico fiato – come il violinista in un'unica arcata – e dà un colpo di lingua solo per la prima

nota (i legni sono capaci di suonare con un solo fiato molte più note di quante non ne possa produrre un violinista con un'arcata, limitata dalla lunghezza del crine). L'articolazione effettuata con un solo fiato si chiama *legato*, anche se nei legni non tutto ciò che è eseguito con un solo fiato è necessariamente legato.

Le diverse articolazioni possono produrre effetti molto differenti: per esempio il legato richiesto dalla legatura nell'Es. 6-6b suona molto più liscio dei briosi attacchi separati richiesti dal fraseggio originale di Beethoven (Es. 6-6a).

Es. 6-6. Beethoven, *Sinfonia n. 8*, I mov., bb. 1-4

CD-2/TR. 25

Allegro

a. 1 Fl.

b. 1 Fl.

Ci sono diversi tipi di articolazione e fraseggio, ognuno dei quali è notato in modo specifico.

Staccato

Quando sopra o sotto la nota compare un punto, l'esecutore articola una breve nota staccata, con una naturale separazione tra le note.

Es. 6-7. Staccato

CD-2/TR. 26

Cl. in Si♭

Appoggiato

In alcuni casi si mettono legature di espressione sopra note ripetute accompagnate da punti o trattini, richiedendo così l'*appoggiato* (*soft tonguing*, in inglese). Con i punti l'articolazione è leggermente più "dura" che con i trattini. L'effetto è simile allo staccato sotto un'unica arcata (*louré*) degli archi.

Es. 6-8. Appoggiato

CD-2/TR. 27

Ob.

Doppia e tripla articolazione

In passaggi molto rapidi l'esecutore usa il doppio staccato (*double tonguing*, in inglese), e se le note sono raggruppate per tre, il triplo staccato (*triple tonguing*). Le sillabe usate sono "te" e "ke" in varie combinazioni.

CD-2/TR. 28
INDEX 1/0:00

Es. 6-9. Doppio staccato

Presto

Fl.

teke teke, etc.

CD-2/TR. 28
INDEX 2/0:08

Es. 6-10. Mendelssohn, *Sinfonia n. 4*, I mov., bb. 1-6 (triplo staccato)

Allegro vivace

titiki o tikiti

Fl. — Ob. — Cl. in La — Fg.

fp *f*

Inviluppi dinamici

Il modo usuale di finire un suono con uno strumento della famiglia dei legni è di riportare la lingua alla sua posizione normale. Ma c'è un modo di usare la lingua per creare un effetto speciale che, benché non di esclusiva proprietà dei legni, su questi strumenti riesce meglio. Consiste in uno *sfp*, *sf* > *p* < *f*, o viceversa, cioè in un forte attacco cui segue immediatamente una diminuzione di volume, che può essere a sua volta seguita da un nuovo aumento.

Es. 6-11. Beethoven, *Sinfonia n. 1*, I mov., bb. 1-4

CD-2/TR. 29
INDEX 1/0:00

Es. 6-12. Inviluppi dinamici

CD-2/TR. 29
INDEX 2/0:27

Frullato (abbr. frull.)

flutter tongue **(Ingl., abbr. *flt.*); *Flatterzunge* (Ted., abbr. *Flttzg.*)**

Questo particolare effetto non è lontano dal tremolo degli archi, sia dal punto di vista della finalità sia da quello della notazione. Naturalmente il suono è diverso, ed è paragonabile a un frullìo. Può essere prodotto con un rapido rullìo o frullìo della lingua o con una lunga "r" gutturale emessa in gola; è relativamente facile su flauti, clarinetti e sassofoni, più difficile su oboi e fagotti, anche se nella letteratura del ventesimo secolo è stato spesso usato su questi ultimi[8]. Il frullato può essere impiegato su note tenute o su un intero passaggio, lento o veloce. Le parti devono essere notate come per il tremolo non misurato degli archi, con tre tratti sul gambo delle note o sopra i valori interi, oppure con l'indicazione *frullato* all'inizio del passaggio[9].

---

[8] Il flauto è tuttavia l'unico fra questi strumenti che può eseguire frasi di un certo impegno espressivo. [n.d.c.]

[9] Per ragioni storiche, molti compositori usano il termine tedesco indipendentemente dalla lingua d'origine; il termine italiano è ovunque comprensibile, soprattutto se accompagnato dalla notazione come tremolo. [n.d.c.]

Es. 6-13. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte I, "Cercles mystérieux des adolescentes", a [103]

Sordine

Nessuno dei legni è dotato di sordina, tuttavia alcuni compositori hanno comunque tentato di usarla. Gli esecutori cercano di accontentarli mettendo un panno o un fazzoletto nella campana dello strumento, o coprendola con la mano. Ovviamente, questo non si può fare con il flauto[10].

Suoni multipli e altri effetti speciali[11]

Suoni multipli

Durante l'ultima parte del ventesimo secolo sono state sviluppate molte tecniche speciali per i legni, la più diffusa delle quali è quella dei suoni multipli, vale a dire l'esecuzione simultanea di più di una nota.

[10] Mascagni (*Iris*), Boulez (*Éclat*), Henze (*Sesta Sinfonia*), Ligeti (*Lontano*) hanno sperimentato vari tipi di sordina per legni. [n.d.c.]

[11] Agli effetti qui elencati vorremmo aggiungere i suoni armonici e i trilli omofoni. I suoni armonici, particolarmente efficaci sul flauto, hanno un carattere proprio (cfr. Es. 7-15) e sono ottenuti per iperinsufflazione diversa da quella abituale. I trilli omofoni si ottengono fra due posizioni alternative per la stessa nota, anche se non tutte le note hanno posizioni alternative, o comode da trillare. Sono possibili anche trilli omofoni fra note "normali" e armonici, e tra armonici. Le lievi differenze di intonazione producono un'interessante vibrazione del suono. [n.d.c.]

Non tutti gli strumentisti sono in grado di eseguirli, e alcuni suoni multipli possono essere suonati solo su certi modelli di strumento. Anche se si trovano suoni multipli in recenti lavori per orchestra o per banda, l'uso più frequente è nei brani solistici e da camera, e pertanto se ne riparlerà nelle sezioni del cap. 7 dedicate ai singoli strumenti.
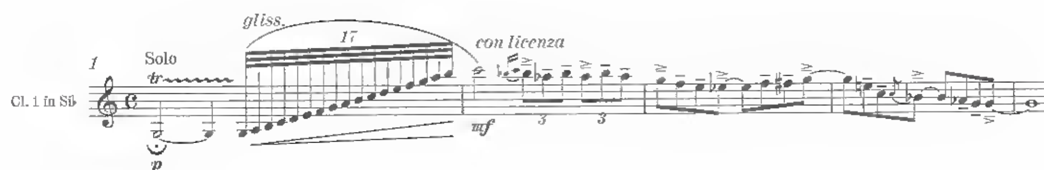
Quarti di tono

Un'altra recente innovazione è l'uso dei quarti di tono o delle sfumature di intonazione. Questo effetto è più comune in orchestra ma, come i suoni multipli, i quarti di tono richiedono una speciale tabella di diteggiatura, reperibile nei trattati specialistici.

Glissando

I glissando funzionano al meglio sul clarinetto e sul sassofono, ma solo dal basso verso l'alto; in direzione opposta funzionano solo fra note vicine. Flauti, oboi e fagotti, come anche i clarinetti, possono abbassare o alzare leggermente l'intonazione controllando l'imboccatura; l'effetto è quasi come un glissando, ma non conviene usarlo per intervalli superiori alla seconda.

Es. 6-14. Gershwin, *Rhapsody in Blue*, inizio



Slap tonguing

Lo *slap tonguing* è un effetto particolare di derivazione jazzistica, e funziona specialmente sui clarinetti e i sassofoni, ma è anche possibile sul flauto. Produce un attacco vivo, brusco, sovrarticolato[12].

---

[12] In realtà lo *slap* del flauto è un effetto diverso e meno conosciuto del più frequente ed efficace *pizzicato*. [n.d.c.]

Es. 6-15. Copland, *Music for the Theater*, 5 - 6

Subito allegro molto (♩ = 144)

Ott.

Cl. in Mi♭

Fg.

Solo

(slap tongue)

Suono di chiavi

Il suono di chiavi è stato usato piuttosto frequentemente in tempi recenti; esso può creare un semplice effetto ritmico e percussivo: colpi secchi e forti senza soffiare aria possono produrre delle approssimative altezze. Soprattutto se prodotto sul flauto, e quando l'ascoltatore è vicino allo strumento, ricorda il suono degli archi quando diteggiano forte le note senza usare l'arco. Poiché l'effetto è così leggero, questa tecnica va usata in orchestra con particolare cautela.

Es. 6-16. C. Polin, *The Death of Procris*, II mov., bb. 33-6

Fl.

clicks

Si può usare anche la tecnica opposta: il compositore può richiedere ai legni di immettere aria nello strumento senza produrre note, creando l'effetto sonoro dell'aria che soffia in un tubo.

Fischi

Ai flautisti viene talvolta richiesto di emettere fischi (*whistle tones*): sono prodotti soffiando di traverso con pochissima pressione, in modo da isolare le armoniche acutissime che accompagnano l'attacco dei suoni fondamentali.

Quando si utilizzano queste tecniche, così come nel caso degli effetti speciali per archi descritti nel cap. 2, è meglio scrivere chiaramente le proprie intenzioni sulla partitura e sulle parti, perché non esiste una notazione standard universalmente accettata[13].

I legni nell'orchestra sinfonica

Gli strumenti sono qui elencati nell'ordine in cui appaiono in partitura.

1. L'orchestra classica fino a Beethoven incluso[14]:
   2 flauti
   2 oboi
   2 clarinetti (il taglio è determinato dalla tonalità del pezzo)
   2 fagotti
2. L'orchestra dell'Ottocento dopo Beethoven:
   ottavino
   2 flauti
   2 oboi
   corno inglese
   2 clarinetti
   clarinetto basso
   2 fagotti
   controfagotto
3. La grande orchestra del tardo Ottocento e del Novecento:
   ottavino (talvolta due, o un ottavino e un flauto contralto)
   3 flauti
   3 oboi
   corno inglese
   clarinetto piccolo in Do, Re o Mi♭
   2 o 3 clarinetti in Si♭ o in La
   clarinetto basso (alcune partiture richiedono due clarinetti bassi o un corno di bassetto)
   3 fagotti
   controfagotto

Se ci sono anche sassofoni, sono scritti nell'ordine delle voci: soprano, contralto, tenore, baritono, basso, e in partitura si scrivono tra i clarinetti e i fagotti[15].

---

[13] Per una chiara guida alla notazione di effetti nel volume, vedi Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, New York, W.W. Norton & Co. 1980.

[14] In alcune delle prime sinfonie di Haydn (per esempio nella n. 22) è previsto anche un corno inglese; in alcuni lavori teatrali prima di Beethoven è inoltre presente un ottavino. In ogni caso questa è la formazione tipica dell'orchestra classica.

[15] Per una migliore comprensione dello schema sopra riportato, occorre anche tenere presenti gli organici che il compositore trova concretamente a disposizione nella realtà della vita musicale. Un gran numero di orchestre da camera, formazioni regionali, ecc. si basa sull'organico dell'orchestra classica, con la possibilità che il secondo flauto o il secondo oboe usino rispettivamente l'ottavino o il corno inglese, previsti
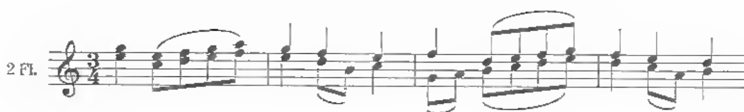
La scrittura per legni

Scrivere per i legni è abbastanza semplice, senza particolari tranelli di cui il compositore o orchestratore debba tener conto; sarà tuttavia necessario avere familiarità con le limitazioni tecniche e timbriche di ogni registro, e anche con la facilità con cui certi strumenti (e strumentisti!) possono suonare passaggi irti di scalette e salti. Inoltre, essi dovranno essere consapevoli del fatto che il controllo del fiato è diverso da strumento a strumento: l'oboista, per esempio, ha bisogno di meno fiato, e perciò è capace di suonare per più tempo di tutti gli altri legni.

Per scrivere una partitura ben chiara, è necessario osservare le seguenti regole:

1. La prima e la seconda parte di strumenti identici (due flauti, due oboi, ecc.) sono abitualmente scritte sullo stesso rigo. Un'eccezione può essere il caso in cui la differenza di ritmo o comunque la complessità delle due parti renderebbe confusa la scrittura; in questi casi la seconda parte è scritta su un rigo separato. Quando ci sono tre parti di strumenti identici, il primo e il secondo sono su un rigo, il terzo su un altro. Se la seconda e la terza parte sono ritmicamente e melodicamente simili tra loro, la prima va scritta su un rigo e la seconda e la terza vanno scritte su un altro. In casi rarissimi, più che altro per economia di spazio, tre parti vengono scritte su un unico rigo.

Es. 6-17. Scrittura della prima e seconda parte su un unico rigo



in alcune partiture di Haydn e di Beethoven. In teoria è anche possibile che il secondo clarinetto suoni il clarinetto basso e il secondo fagotto il controfagotto, ma non si può dare per scontato a causa del repertorio abituale di queste orchestre.

Le normali orchestre sinfoniche hanno un organico più o meno vicino alla terza formazione sopra descritta; tuttavia a causa dell'organizzazione del lavoro, non sempre l'intero organico è disponibile. La seconda formazione è quindi in realtà la più comune, e quella che non crea problemi di programmazione. All'interno di essa, il sistema degli "obblighi" fa sì che siano disponibili anche il clarinetto piccolo (rinunciando a un clarinetto) e il flauto contralto (rinunciando a un flauto). In altre parole è disponibile tutta la tavolozza di strumenti della terza formazione, ma il numero complessivo degli esecutori è dodici.

Per quanto riguarda i sassofoni occorre tenere innanzitutto conto del fatto che i passaggi più famosi del repertorio sono scritti per sassofono contralto. Qualche volta lo strumento è suonato da uno dei clarinettisti dell'orchestra, ma il più delle volte da uno specialista esterno. Ogni altro sassofono in più è in ogni caso un professionista che va assunto per l'occasione.

Benché le sezioni siano meno numerose, anche nei legni ci sono prime parti e "fila". La prima parte, oltre a eseguire gli assolo, è ancbe la guida del gruppo di strumenti a cui appartiene. Gli strumenti particolari come ottavino, corno inglese, clarinetto piccolo, clarinetto basso e in certa misura controfagotto, grazie alla responsabilità crescente che la letteratura ha loro dedicato, sono diventati quasi delle prime parti, anche se gerarchicamente subordinate alla prima parte principale. [n.d.c.]

2. Se il primo e secondo esecutore suonano all'unisono sulla parte si scrive *a 2*. Nel caso di tre esecutori all'unisono si scrive *a 3*.

Es. 6-18. Bartók, *Concerto per orchestra*, I mov., bb. 233-6

3. Se il primo o il secondo esecutore suonano da soli, si possono scrivere le apposite pause in partitura, o segnare: 1, I, 1°, e 2, II, 2°.

Es. 6-19. Due modi per distinguere le parti su un rigo

4. Il termine *divisi* non si usa sulle parti dei legni o degli ottoni, perché vale solo per gli archi che leggono a due a due dallo stesso leggio. A ognuno dei legni è data una parte separata. Alcuni passaggi sono designati come *solo* per sottolineare il fatto che quella particolare frase è l'intervento più importante nel tessuto orchestrale in quel momento. Nell'Es. 6-14 il clarinetto *solo* è l'unica cosa che si sente in quel momento[16].

[16] L'effetto della scritta *solo* ha una funzione prevalentemente psicologica sull'esecutore, che si sente impegnato a suonare con particolare espressività, volume ed eventualmente vibrato. Per le stesse ragioni psicologiche non è il caso di abusarne. [n.d.c.]

7
I LEGNI

Ognuno dei legni ha un proprio suono caratteristico, che lo rende insostituibile nel presentare un certo materiale melodico. In questo ruolo ogni strumento mostra una particolare personalità che, insieme a ogni segmento della sua estensione, è diventata uno stereotipo per molti compositori; infatti certe parti assegnate a determinati legni suonano idiomatiche per lo strumento, e sia psicologicamente sia musicalmente non potrebbero essere eseguite su nessun altro. Come deve fare ogni buon orchestratore, terremo a mente la specifica personalità di ogni strumento a mano a mano che lo esamineremo.

È anche importante concentrare l'attenzione sul ruolo che ogni strumento gioca nel contesto orchestrale. Quando diciamo che un certo registro è debole, non intendiamo dire che non sarebbe adatto per un passaggio solistico o per un tessuto leggero come quello di un quintetto a fiati: indichiamo piuttosto certi registri strumentali come deboli per avvertire i compositori, o gli orcbestratori, di non coprire lo strumento con una scrittura troppo densa, perché in quel registro l'esecutore non potrà produrre più di un determinato volume. Per converso, certi registri estremamente acuti sono penetranti, e nella maggior parte dei casi l'esecutore può solo suonare molto forte. Troppo spesso gli orcbestratori alle prime armi danno la colpa agli esecutori se il risultato non corrisponde alle loro intenzioni. Perciò esamineremo l'estensione e i registri di ognuno dei principali legni in questo capitolo e nel seguente.

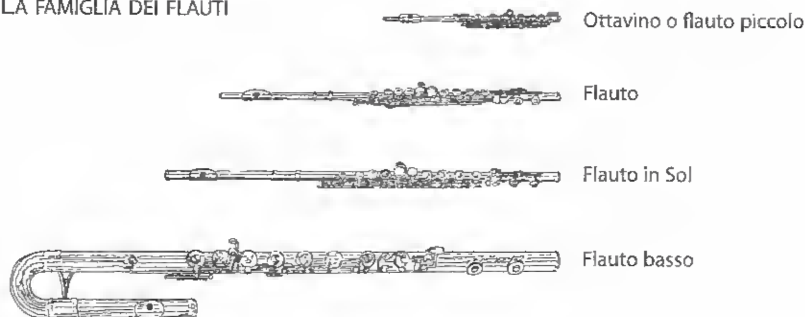
Flauto

flûte (Fr.); *flute* (Ingl.); *Flöte* (Ted.)

CD-ROM
CD-3
FLUTE

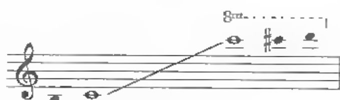
Il flauto è l'unico dei legni senza ancia, e anche se tutti gli altri strumenti della sezione hanno grande agilità e prontezza[1], nessuno riesce a eguagliarlo.

[1] Gli studi di acustica dimostrano che nel suono del flauto il secondo armonico compare qualche istante prima della fondamentale, come una rapida acciaccatura. [n.d.c.]

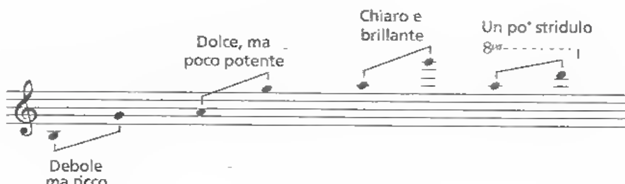


Estensione e carattere dei registri

Es. 7-1. Estensione



Es. 7-2. Caratteristiche dei registri



I flauti professionali costruiti negli Stati Uniti, per la maggior parte, sono dotati dell'estensione per il si naturale grave. Alcuni flautisti sostengono che così è più facile suonare il successivo do, e che l'estensione conferisce maggiore profondità al suono. I flautisti europei tendono invece a sostenere che l'estensione toglie un po' di smalto agli acuti dello strumento.
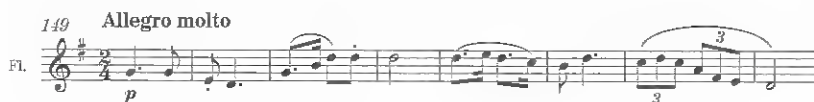
Nel registro più acuto il flauto moderno può andare oltre il do^6 fino al do♯^{6} e al re^6 (♯). Ma sopra il si^5 le note sono di difficile emissione e l'esecutore deve raggiungerle con le dovute cautele, preferibilmente con una scala ascendente. In generale la quarta più acuta e la quarta più grave, con tutte le note cromatiche, sono le più problematiche, specialmente per i non professionisti.

Ecco due esempi di utilizzo del bel registro basso del flauto. In ogni passaggio il compositore è stato attento ad accompagnare il flauto in modo molto leggero, per lasciarlo emergere chiaramente. Nell'Es. 7-3, gli archi cominciano con un'armonia tenuta e aumentano il ritmo solo a b. 4 (è consigliabile dare uno sguardo al passaggio nella partitura

completa). L'esempio di Brahms, che ha un accompagnamento semplice di archi e corni, offre una meravigliosa opportunità per osservare le profonde differenze dei registri del flauto.
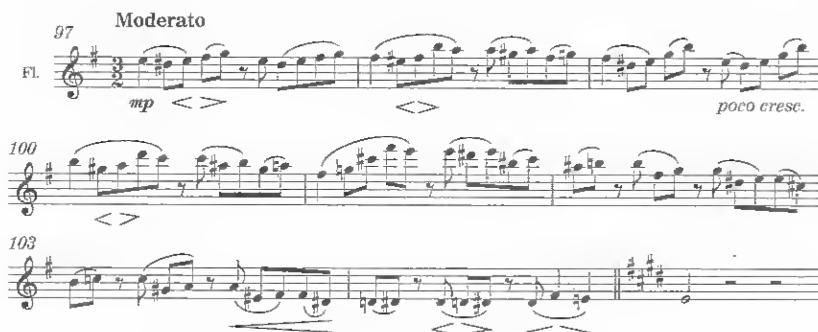
Es. 7-3. Dvořák, *Sinfonia n. 9 "Dal Nuovo mondo"*, I mov., bb. 149-56

CD-2/TR. 34
INDEX 1/0:00



Es. 7-4. Brahms, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 97-104

CD-2/TR. 34
INDEX 2/0:15
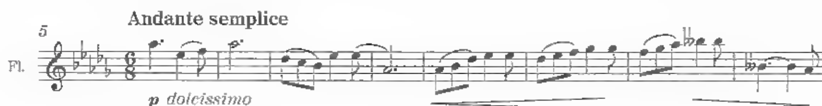


Indicazioni d'approfondimento

Debussy, *Ibéria*, I mov., 4 bb. prima di [33]; II mov., bb. 5-9 dopo [46]

Seguono ora due esempi in cui il suono del flauto è fra i più puri. Nel caso di Čajkovskij (Es. 7-5) l'accompagnamento è dato da archi pizzicati in *pianissimo*, con sordina. Come sempre i compositori prestano attenzione a non interferire nella linea melodica del flauto, orchestrando leggermente il resto dell'orchestra. L'Es. 7-6 è tratto da un passaggio per flauto solo di Debussy.
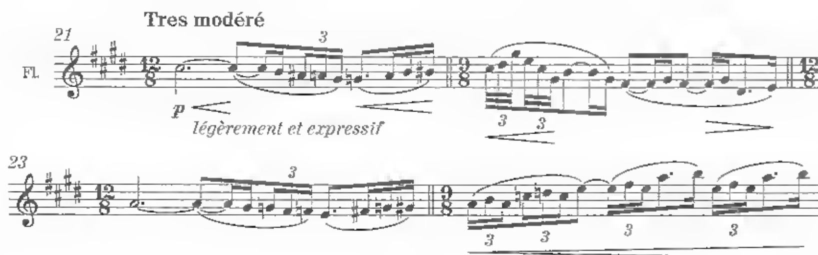
Es. 7-5. Čajkovskij, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1*, II mov., bb. 5-12

CD-2/TR. 35
INDEX 1/0:00



Es. 7-6. Debussy, *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*, bb. 21-4 (flauto solo)

CD-2/TR. 35
INDEX 2/0:33



Il registro acuto del flauto possiede notevole brillantezza; il primo dei prossimi due esempi mostra anche la sua agilità. Tutte le note sotto legatura di espressione sono suonate *legato* (in un solo fiato), le altre staccate.

CD-2/TR. 36

Es. 7-7. Rossini, *Guglielmo Tell*, Ouverture, bb. 209-24

Lento

Fl.

C. ing.

dolce

Es. 7-8. Bizet, *Carmen*, Preludio al III atto, bb. 1-3

CD-2/TR. 37

Andantino quasi allegretto

Indicazioni d'approfondimento

Beethoven, *Leonore*, Ouverture n. 3, bb. 328-52
Hindemith, *Symphonische Metamorphosen*, III mov., bb. 31-48

Il flauto può suonare con efficacia melodie intense fatte di note lunghe: è però importante ricordare che lo strumento richiede molto fiato; è quindi necessario dare al flautista il tempo di respirare, specialmente dopo passaggi particolarmente sostenuti o difficili. Per evitare difficoltà nella produzione delle note lunghe delle bb. 2, 4 e 6, Brahms fa sostenere la nota con il *crescendo-diminuendo* al secondo flauto, permettendo al primo di respirare senza compromettere l'espressione del passaggio.

Es. 7-9. Brahms, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 38-46

CD-2/TR. 38

Più andante

Es. 7-10. Piston, *The Incredible Flautist*, a E

CD-2/TR. 39

Lento (♩ = 44)

Indicazioni d'approfondimento

Šostakovič, *Sinfonia n. 5*, I mov., da 1 b. dopo [41]

Articolazione

I seguenti passaggi possono essere eseguiti sia con il doppio sia con il triplo staccato (*double* e *triple tonguing*; v. anche cap. 6, p. 194).

CD-2/TR. 40
INDEX 1/0:00

Es. 7-11. Mendelssohn, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 6-19 (tripla articolazione)

CD-2/TR. 40
INDEX 2/0:26

Es. 7-12. Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, bb. 6-11 (doppia articolazione)

Indicazioni d'approfondimento
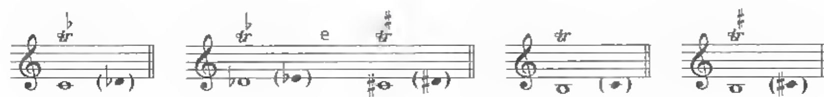
Debussy, *La Mer*, II mov., [24]-[28]
Mozart, *Le nozze di Figaro*, Ouverture, bb. 276-82 (doppia articolazione)
R. Strauss, *Don Juan*, bb. 179-83 (tripla articolazione)

Trilli e tremoli

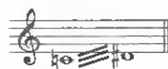
I trilli e i tremoli sono molto comuni nella musica per flauto. I seguenti tuttavia sono impossibili da suonare, e vanno evitati.

Es. 7-13. Trilli e tremoli da evitare

a. TRILLI



b. TREMOLI



Qualche osservazione: alcuni flautisti americani hanno una chiave aggiuntiva per realizzare il do♯^{3} nei trilli gravi. In generale tutti i trilli sopra il sol^5 sono difficili da eseguire. Tutti i tremoli che coinvolgono il si♮^{2} grave, ammesso che sia disponibile, sono poco efficaci e non dovrebbero essere usati. Per ottenere i migliori risultati nella prima ottava, vanno evitati i tremoli di intervallo superiore alla quinta giusta; nei registri più acuti sono sicuri i tremoli fino alla quarta giusta.

Armonici

Anche se tutte le note sopra il do♯^{4} sono armonici prodotti per iperinsufflazione, alcune di esse usano specifiche posizioni di chiavi – specialmente nel registro più acuto. Per ottenere un suono pallido e "bianco", il compositore può chiedere di suonare solo veri e propri armonici: la notazione sarà la stessa usata per gli archi, e cioè un circoletto posto sopra la nota. L'altezza è quella scritta; l'esecutore usa la posizione di due ottave sotto (o in alcuni casi un'altra fondamentale, abitualmente una dodicesima sotto) e ottiene la nota desiderata per iperinsufflazione.

Es. 7-14. Ravel, *Daphnis et Chloé*, Suite n. 1, "Nocturne", bb. 5-11

CD-2/TR. 41
INDEX 1/0:00

Moderato (♩ = 72)

Fl.

CD-2/TR. 41
INDEX 2/0:39

Es. 7-15. Ravel, *Daphnis et Chloé*, balletto, a 49

Modéré
Fl. 1
Fl. 2
Fl. A.

Indicazioni d'approfondimento

Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte II, Introduzione, bb. 38-51

Effetti coloristici

Tutte le tecniche discusse nel cap. 6, dal frullato ai quarti di tono, si sono diffuse nell'ultima metà del ventesimo secolo, e sono facilmente eseguibili sul flauto. Ecco gli esempi di due tecniche particolari: il frullato e i suoni multipli.

CD-2/TR. 42

Es. 7-16. R. Strauss, *Salome*, scena 2, a 41

Alla breve
accelerando
(Flutter tongue)
Fl. 1, 2
(Flutter tongue)
Fl. 3
Fl. 1, 2
Fl. 3

Es. 7-17. C. Polin, *The Death of Procris*, istruzioni per i suoni multipli

multiphonic fingerings: △ = G# ⌃ = tr. key

Fl.

mϕ1 mϕ2 mϕ3 mϕ4 mϕ5 mϕ6 mϕ7

Indicazioni d'approfondimento

Berio, *Sequenza per flauto* (suoni multipli, suoni di chiavi in tremolo, *key pops*)
A. Gilbert, *The Incredible Flute Music* (suoni multipli, quarti di tono e suoni di chiavi)
B. Jolas, *Fusain* (la partitura è preceduta da un'eccellente guida ai quarti di tono; suoni multipli)
T. Musgrave, *Narcissus* (per flauto e *digital delay*; disponibile anche per clarinetto e *digital delay*)
H. Sollberger, *Riding the Wind* (*buzz tones*, fischi, suoni di chiavi, suoni multipli)

La fila dei flauti

Durante il periodo classico i compositori hanno spesso cambiato il numero di flauti necessari all'esecuzione dei loro lavori; Haydn ne usava di solito due, ma sentì il bisogno di averne tre nella *Creazione*. Mozart talvolta ne usava solo uno, così come fece anche Schubert nella *Quinta Sinfonia*. Dopo Beethoven, due flauti in orchestra sono diventati la regola. Talvolta il secondo flauto prendeva l'ottavino (in particolare in Rossini); in altri casi venivano usati due flauti indipendenti più un ottavino. Tre flauti diventarono parte dell'organico, nella maggior parte delle orchestre, solo intorno alla metà del XIX secolo, e successivamente da alcuni compositori furono richiesti fino a un quarto o un quinto membro della fila, destinati a suonare due ottavini o un ottavino e un flauto contralto.

L'insieme di flauti può: 1) raddoppiare le stesse note all'unisono o all'ottava; 2) suonare per intervalli paralleli; 3) creare delle risposte fra l'uno e l'altro dei suoi membri; 4) far sì che gli strumentisti si appoggino a vicenda per l'esecuzione di passi lunghi, veloci o sostenuti; 5) avere parti completamente indipendenti. Qui di seguito riportiamo alcuni passaggi scritti per più flauti.

CD-2/TR. 43
INDEX 1/0:00

Es. 7-18. Čajkovskij, *Lo schiaccianoci*, Suite, "Danza dei flauti giocattolo", bb. 3-6 (parti parallele di flauto)

CD-2/TR. 43
INDEX 2/0:13

Es. 7-19. Ravel, *Daphnis et Chloé*, balletto, a 165 (parti di flauto indipendenti e parallele)

■ Indicazioni d'approfondimento

J.S. Bach, *Cantata n. 106*, Sonatina (2 flauti)
Chabrier, *España*, bb. 78-82 (2 flauti)
Debussy, *Nocturnes*, "Fêtes", bb. 48-50 (3 flauti)
Mendelssohn, *Ein Sommernachtstraum*, Scherzo, bb. 1-8 (2 flauti)
Stravinsky, *Feu d'artifice*, bb. 1-12 (2 flauti, ottavino)
Stravinsky, *Petruška*, terzo quadro, "La stanza del Moro", da b. 5 dopo 62 a 63

I raddoppi con altri strumenti della famiglia dei flauti verranno approfonditi nel cap. 8.

OTTAVINO O FLAUTO PICCOLO[2]

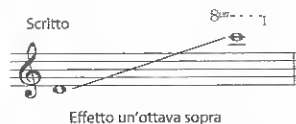
petite flûte (Fr.); *piccolo* (Ingl.); *kleine Flöte* (Ted.)

CD-ROM
CD-2
PICCOLO

Ognuno dei principali legni – flauto, oboe, clarinetto, fagotto – ha almeno uno strumento ausiliario che amplia la sua estensione e, in molti casi, aggiunge ulteriori possibilità di colore a entrambi gli estremi del registro. Nell'orchestra moderna questi strumenti sono diventati interamente indipendenti, e vengono trattati di conseguenza.

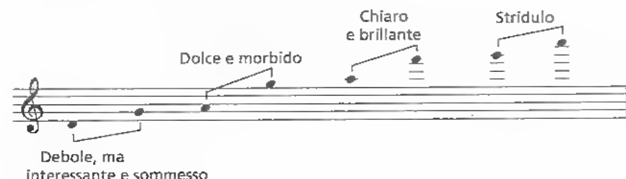
Lo strumento che estende di un'ottava il flauto è l'ottavino. Così facendo estende anche i registri dell'intera orchestra, e per questa ragione è molto diffuso nelle partiture del ventesimo secolo. Il suo principio di funzionamento è quello del flauto, con la stessa versatile agilità.

Es. 7-20. Estensione



L'ottavino è uno strumento in Do la cui nota più grave è un re; non ci sono modelli che possono suonare sotto la prima nota, a parte certi rarissimi ottavini in Re♭ usati nelle bande.

Es. 7-21. Caratteristiche dei registri



[2] Nonostante l'ampia letteratura, il termine ottavino è uno dei pochi vocaboli musicali italiani che stranamente non viene sempre capito all'estero, soprattutto fuori dal contesto di una partitura, come ad esempio in un elenco di strumenti. Flauto piccolo, o solamente "piccolo", è invece sempre compreso. [n.d.c.]

Come il flauto, l'ottavino può essere usato efficacemente nel registro grave solo se in orchestra non succede molto altro che possa coprire il suo suono evocativo, dolce e un po' sommesso.

Sopra il re⁴ l'ottavino ha un suono molto penetrante, come si può notare dagli esempi seguenti.

CD-2/TR. 44

Es. 7-22. Mozart, *Die Zauberflöte*, atto II, "Alles fühlt der Liebe Freuden", bb. 5-9

CD-2/TR. 45

Es. 7-23. Prokof'ev, *Lieutenant Kijé*, bb. 9-17

CD-2/TR. 46

Es. 7-24. Gluck, *Iphigénie en Tauride*, atto I, scena 3, bb. 1-8

■ Indicazioni d'approfondimento

Debussy, *Ibéria*, [33], bb. 1-6
Kodály, *Háry János*, Suite, II mov., bb. 5-15
Prokof'ev, *Suite scita*, III mov., bb. 2-6 e da 4 bb. dopo [51] alla fine
Šostakovič, *Sinfonia n. 6*, II mov., da [51] a [53]
Šostakovič, *Sinfonia n. 15*, finale del I mov.
Smetana, *La sposa venduta*, Ouverture, bb. 427-48
Stravinsky, *Petruška*, primo quadro, "La fiera della settimana grassa" (ed. Boosey, "The Shrovetide Fair"), da 9 a 4 bb. prima di [17]
Stravinsky, *Petruška*, I quadro, "Danza russa", da 11 a 17 bb. dopo [42]

Nel registri più acuti l'ottavino è molto pungente e somiglia a un fischio. Anche se molti compositori hanno usato questo registro con buoni risultati, è bene non eccedere nell'uso del registro estremo perché il suono a lungo andare può diventare fastidioso, nonché molto faticoso per l'esecutore[3].
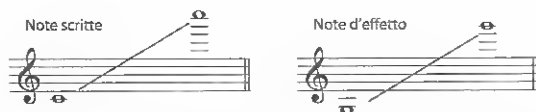
Flauto contralto o flauto in Sol

flûte en sol (Fr.); *alto flute* (Ingl.); *Altflöte* (Ted.)

CD-ROM
CD-2
ALTO FLUTE

Il flauto contralto, la prima estensione del flauto verso il basso, si è diffuso nell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo ed è stato fatto conoscere in particolare dalle partiture di Stravinsky e Ravel. In alcuni testi di orchestrazione e in qualche partitura, il flauto contralto è chiamato flauto basso, il che è sicuramente sbagliato. Oggi è un membro abituale dell'orchestra sinfonica anche se poche partiture lo richiedono. Il suo tubo è un po' più lungo e più spesso del flauto normale, e il suo corpo è diritto come quello del flauto, o più raramente curvato di 180° come il flauto basso.

Es. 7-25. Estensione

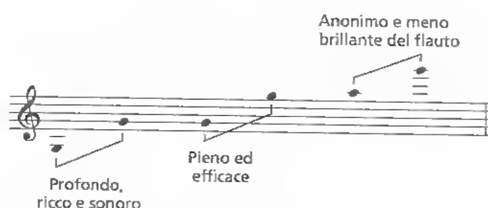


Il flauto contralto è uno strumento traspositore; la sua meccanica e la sua diteggiatura sono le stesse del flauto in Do, ma il flauto contralto è in Sol e perciò suona una quarta sotto quanto scritto.

---

[3] Visti i costanti progressi del registro acuto del flauto, non ha più senso usare l'ottavino come semplice protesi acuta del flauto, tanto più che il controllo dinamico delle note acute non è comunque ideale. Come strumento di carattere proprio, e anche nel suo registro più grave, è invece un'eccellente risorsa. [n.d.c.]

Es. 7-26. Caratteristiche dei registri
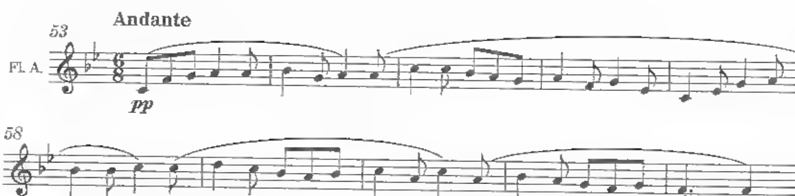


Anche se tutte le tecniche del flauto si applicano al flauto contralto, esse richiedono più fiato a causa delle dimensioni e del diametro del tubo. Le sue note gravi sono molto più ricche e potenti, ma il registro acuto è piuttosto insignificante e senza particolare attrattiva. Se si sceglie il flauto contralto conviene usare il suo registro più grave, dal momento che il flauto normale e l'ottavino coprono meglio la parte superiore dell'estensione.

Ecco alcuni esempi in cui il flauto contralto è usato con ottimi risultati, sia come strumento solo sia con altri flauti.

CD-2/TR. 47
INDEX 1/0:00

Es. 7-27. Holst, *The Planets*, "Saturn", bb. 53-62



CD-2/TR. 47
INDEX 2/0:29

Es. 7-28. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte I, "Rondes printanières", a 56

Tranquillo (♩ = 108)

56

Fl. 1

Fl. 2

Fl. in Sol

Solo

60

Fl. 1

Fl. 2

Fl. in Sol

Indicazioni d'approfondimento

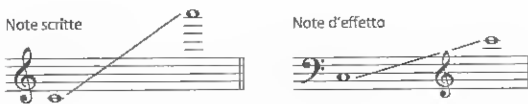
S. Albert, *In Concordiam* (per tutto il brano)
Ravel, *Daphnis et Chloé*, Suite n. 1, 5 bb. dopo [2] (ottavino, due flauti, flauto contralto), e Suite n. 1 e n. 2 (flauto contralto in entrambe)
Sessions, *The Black Maskers* (per tutto il brano)
Varèse, *Amériques*, inizio (flauto contralto solo)

Flauto basso

flûte basse (Fr.); *bass flute* (Ingl.); *Bassflöte* (Ted.)

Fin dalla metà del diciannovesimo secolo, strumentisti e costruttori hanno riconosciuto la necessità di uno strumento grave per la famiglia del flauto. Theobald Boehm fu il primo a cercare di costruirne uno, ma il risultato a cui pervenne si rivelò poco maneggevole. Si è dovuto aspettare il 1930 perché i costruttori Rudall, Carte & Co. creassero uno strumento realmente pratico basato sulla meccanica Boehm. La parte superiore dello strumento è piegata di 180° sotto il segmento di testa, cosicché il tubo principale incrocia il lato sinistro del corpo dell'esecutore. Un sostegno regolabile e leggero permette di mantenere lo strumento in equilibrio sulla coscia destra quando l'esecutore è seduto, il che rende confortevole l'esecuzione.

Es. 7-29. Estensione



Il flauto basso è uno strumento traspositore che suona un'ottava sotto quanto scritto. Non è più difficile da suonare del flauto contralto, ma a causa della sua novità e del suo alto costo poche orchestre ne posseggono uno[4] e pochi compositori lo usano. Si trova abbastanza di frequente nella musica solistica e da camera, nonché in alcune partiture per film e per banda. È soprattutto efficace nel registro grave, dove il suo particolare colore caldo e insieme cupo è impareggiabile.

Riportiamo, di seguito, un esempio di utilizzo del flauto basso.

[4] Se si vuole utlizzare il suo bellissimo suono, conviene affidargli una parte significativa, che ne giustifichi l'eventuale noleggio o la richiesta ad altre orchestre che lo posseggono. [n.d.c.]

CD-2/TR. 48

Es. 7-30. Zandonai, *Francesca da Rimini*, bb. 186-90

Adagio
186
rall.
a tempo
Fl. B.
Effetto

Indicazioni d'approfondimento

P. Chihara, *Willow, Willow* (flauto basso per l'intera durata della composizione)
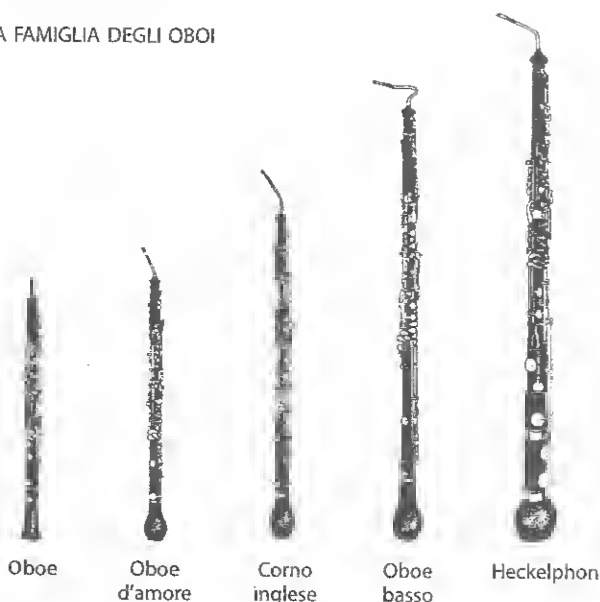
CD-ROM
CD-2
OBOE

Oboe

hautbois (Fr.); *oboe* (Ingl.); *Oboe o Hoboe* (Ted.)

L'oboe, uno strumento essenzialmente lirico, ha probabilmente la personalità più spiccata fra i legni. Molti hanno descritto questo strumento ad ancia doppia come la primadonna della sezione, non tanto per una posizione di comando quanto per il fatto che è uno strumento "temperamentale"[5].

La famiglia degli oboi



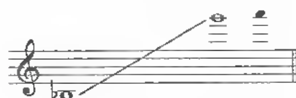
[5] Si intende soggetto a cambiamenti di intonazione dovuti a condizioni ambientali e climatiche. [n.d.c.]

La parte più delicata dell'oboe è l'ancia, che si inserisce alla sommità del canneggio conico (cameratura); tutti gli oboisti professionisti si fabbricano da sé la propria ancia, che deve essere assolutamente perfetta per ottenere i migliori risultati: abbastanza sottile da vibrare facilmente, ma non così sottile da impedire il controllo sulla qualità del suono e sull'intonazione. L'ancia deve inoltre essere mantenuta sempre umida, e subisce l'influsso della temperatura e delle condizioni atmosferiche.

I professionisti sviluppano una straordinaria abilità nel sostenere note per un lungo tempo o nel suonare lunghi passaggi in un solo fiato (lasciando uscire l'aria molto lentamente, fino alla successiva possibilità di respirare). Tuttavia, a causa della sensibilità dell'ancia, lo strumento richiede un grande controllo dell'imboccatura. I requisiti di controllo dell'imboccatura e di fiato rendono necessari frequenti momenti di pausa.

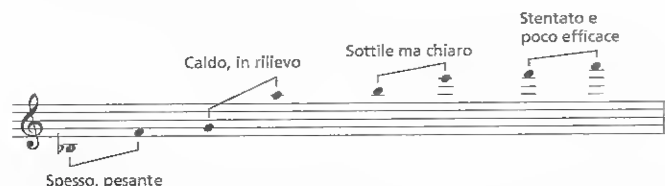
Estensione e carattere dei registri

Es. 7-31. Estensione



L'estensione più efficace dell'oboe è dal fa^3 al do^5; per un effetto sottile e dolcemente penetrante sono belle le note fra il do^5 e il fa una quarta sopra: queste ultime sono tuttavia note difficili da controllare, specialmente per gli oboisti non professionisti[6].

Es. 7-32. Caratteristiche dei registri



Riguardo ai registri possiamo tentare un paragone con il flauto. Mentre il flauto acquista in brillantezza andando verso l'acuto, l'oboe diventa meno penetrante. Per converso il flauto è debole nella sua ottava inferiore, mentre l'oboe ha un suono spesso e pieno che tende diventare troppo nasale nella quinta più grave dell'estensione. In questo registro non si deve mai scrivere un *pianissimo*, nemmeno per i migliori strumentisti.

---

[6] Il la^5 dell'Es. 7-31, che è il suono più acuto per l'oboe, è estremamente difficile da produrre, tanto che persino alcuni professionisti non sono in grado di suonarlo. Tuttavia alcuni compositori del ventesimo secolo hanno scritto questa nota: Milton Babbit in *Relata II*, e il compositore tedesco Manfred Trojahn, nel suo *Divertissement per oboe e orchestra*, usando quasi esclusivamente il registro sovracuto nel I movimento, con molti trilli sul sol^5 e sol♯^{5}. Oggi alcuni esecutori si specializzano nella produzione di questi estremi acuti.

Passaggi significativi dalla letteratura

Ecco alcuni esempi dalla letteratura orchestrale che mostrano le numerose possibilità solistiche di cui l'oboe si è giovato fin dal Barocco.

CD-2/TR. 49

Es. 7-33. J.S. Bach, *Concerto brandeburghese n. 2*, II mov., bb. 9-23

Andante

CD-2/TR. 50

Es. 7-34. Čajkovskij, *Sinfonia n. 4*, II mov., inizio

Andantino in modo di canzone

CD-2/TR. 51

Es. 7-35. Šostakovič, *Sinfonia n. 1*, III mov., a 4

Lento

Indicazioni d'approfondimento
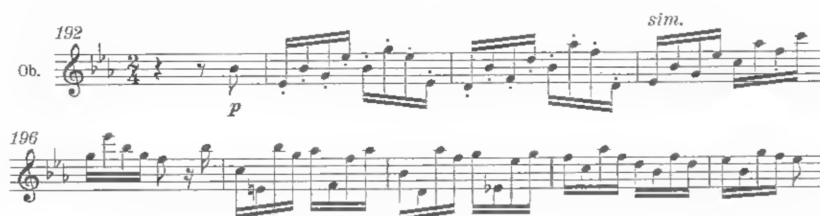
Babbit, *Relata II* (utilizzo degli estremi dell'estensione, fino al la sovracuto)
Bartók, *Concerto per orchestra*, IV mov., bb. 4-12
Beethoven, *Sinfonia n. 3*, II mov., bb. 8-12
Beethoven, *Sinfonia n. 6*, III mov., bb. 91-8
Bizet, *Sinfonia in do maggiore*, II mov., bb. 8-19
Rossini, *La scala di seta*, Ouverture, bb. 37-53
Schubert, *Sinfonia n. 8 "Incompiuta"*, II mov., bb. 207-21
Schubert, *Sinfonia n. 9*, II mov., bb. 8-24
Schumann, *Sinfonia n. 2*, III mov., bb. 8-19

Articolazione e fraseggio

Grazie all'ancia flessibile e sottile, sull'oboe si possono eseguire passaggi staccati molto veloci con l'articolazione semplice; ma la doppia e tripla articolazione sono usate raramente, se non mai. Le note ribattute molto rapide non sono idiomatiche, anche se alcuni compositori le hanno scritte; si noti che nell'Es. 6-10 (p. 194) Mendelssohn scrive le rapide figure in $\frac{6}{8}$ per tutti i legni tranne che per gli oboi. Il fatto che l'oboe non emetta facilmente note rapide ribattute non vuol dire che non sia uno strumento agile: al contrario, nelle mani di un buon esecutore può produrre quasi ogni tipo di scale e di salti.
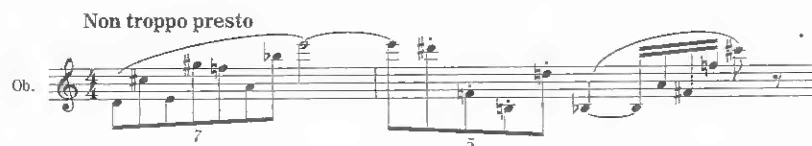
Es. 7-36. Mozart, *Sinfonia concertante* K297, III mov., bb. 192-200

CD-2/TR. 52



Es. 7-37. Passaggio per oboe con salti di notevole ampiezza

CD-2/TR. 53



Trilli e tremoli

Un elenco di ciò che è possibile e impossibile in fatto di trilli e tremoli dipenderebbe troppo dal modello dello strumento e dall'abilità dell'esecutore. È tuttavia possibile affermare che sugli strumenti più recenti i trilli e i tremoli sono possibili praticamente ovunque, tranne che fra il si$\flat^{2}$ e il si$\natural^{2}$ dell'ottava grave. I trilli di semitono fra il do^{3} e il do$\sharp^{3}$ non sono consigliabili. Inoltre, tutti i tremoli su ampi intervalli scritti sopra il rigo sono piuttosto difficili, così come i tremoli più ampi di una quinta giusta su tutta l'estensione dello strumento.

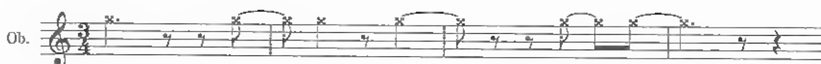
Effetti coloristici

In alcune partiture contemporanee si richiede all'oboista di eseguire colpi di chiave e di soffiare aria nel tubo senza produrre note. In altri casi si richiede di rimuovere l'ancia e suonarla direttamente (Es. 7-38a). O ancora, per simulare un flusso d'aria indeterminato, di togliere l'ancia e di soffiare nel tubo (Es. 7-38b).

CD-2/TR. 54

Es. 7-38. Passaggi a "suono indeterminato" per oboe

a.



b.



Un piccolo portamento di un quarto di tono in su o in giù è un effetto speciale abbastanza comune: l'effetto si ottiene cambiando l'imboccatura o allontanando leggermente l'ancia dalla bocca.

CD-2/TR. 55

Es. 7-39. Quarti di tono sull'oboe



Sull'oboe i suoni multipli, anche se funzionano bene, suonano spesso stridenti; inoltre bisogna tenere presente che non tutti gli oboisti sono capaci di emetterli. Il compositore si deve sempre consultare con un esecutore a proposito dei migliori suoni multipli ottenibili e della loro diteggiatura, prima di scriverli. L'indicazione della diteggiatura dovrebbe sempre accompagnare i suoni multipli[7] (v. anche Es. 8-43, p. 323 ed Es. 8-45, p. 325).

La fila degli oboi

L'organico abituale degli oboi in orchestra è due, più un corno inglese; talvolta esso è allargato a tre oboi o più, cui si aggiunge il corno inglese. Nell'orchestra classica più antica c'erano quasi sempre due oboi e nella maggior parte dei casi avevano il ruolo di sostenere pedali di tonica e dominante (spesso in ottava con due corni), e di suonare passaggi melodici. Più tardi sono stati impiegati in molti modi diversi, alcuni dei quali sono qui esemplificati.

[7] I suoni armonici e i trilli omofoni sono possibili anche sull'oboe, ma conviene sempre consultare un professionista per trovare i più adatti alle proprie esigenze. [n.d.c.]

Es. 7-40. Berlioz, *Symphonie fantastique*, V mov., bb. 460-7

CD-2/TR. 56

Allegro

460

2 Ob.

p leggiero

464

p

Es. 7-41. Kodály, *Háry János*, Suite, II mov., bb. 47-51

CD-2/TR. 57

47 Allegro

2 Ob.

ff

Es. 7-42. Bartók, *Concerto per orchestra*, V mov., bb. 249-54

CD-2/TR. 58

Allegro

249

Ob. 1, 2, 3

Quando l'oboe è usato come strumento di raddoppio, le sue caratteristiche nasali aggiungono articolazione e mordente ai passaggi; per questa capacità, l'oboe dovrebbe essere riservato a una linea melodica significativa, in modo da non mettere in ombra lo strumento raddoppiato. Sull'argomento torneremo nel prossimo capitolo.

Indicazioni d'approfondimento

Stravinsky, *Petruška*, primo quadro, "Danza russa", 37-39 (tre oboi e corno inglese); quarto quadro, "Danza delle balie", da b. 9 dopo 90 a 95, e 96.

Corno inglese

cor anglais (Fr.); *english horn* (Ingl.); *englisches Horn* (Ted.)

CD-ROM
CD-2
ENGLISH HORN

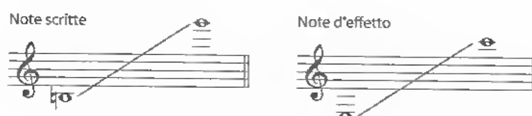
Nella famiglia degli oboi non ci sono strumenti che allargano l'estensione verso l'acuto, ma almeno tre che lo fanno verso il grave. Il corno inglese, il contralto della famiglia, è il più diffuso e si basa sugli stessi principi dell'oboe. Si tratta di uno strumento a canneggio conico e ad ancia doppia; sia il canneggio sia l'ancia sono leggermente più lunghi di quelli dell'oboe. All'estremità della parte svasata della canna dell'oboe è aggiunta una campana a forma di bulbo (la campana d'amore), che conferisce al corno inglese un timbro più sonoro e malinconico.

Riguardo all'origine del termine "corno inglese" sono state avanzate diverse congetture. Lo strumento non è affatto inglese, e non somiglia ai corni della famiglia degli ottoni. La spiegazione più plausibile, anche se parziale, è basata sul fatto che il suo primitivo nome francese era *cor anglé*, a causa della forma ad angolo della campana dei vecchi strumenti; la parola francese *anglé* fu poi confusa con *anglais*, inglese; la cattiva traduzione ha poi prevalso, anche perché lo strumento moderno non è ad angolo, e oggi esso è universalmente conosciuto come corno inglese.

Anche se il corno inglese (o più esattamente l'oboe da caccia, vedi p. 228) è stato spesso usato nel periodo barocco, esso è stato poi quasi dimenticato dai tempi di Haydn fino a quelli di Wagner, soprattutto in Germania. Interessanti eccezioni si possono trovare nei lavori di Rossini, Berlioz e Meyerbeer. Dalla metà del XIX secolo in poi il corno inglese ha trovato una posizione di spicco nel repertorio orchestrale.
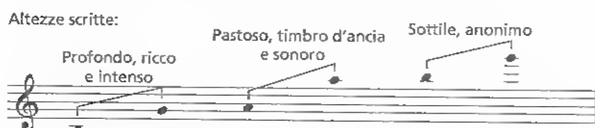
Estensione e carattere dei registri

Es. 7-43. Estensione



Il corno inglese è uno strumento traspositore che suona una quinta giusta sotto la nota scritta.

Es. 7-44. Caratteristiche dei registri



Le caratteristiche dei registri del corno inglese sono molto simili a quelle dell'oboe: il suono diventa sottile man mano che si sale verso l'acuto. Nel registro superiore il corno inglese perde la sua personalità suonando più o meno come l'oboe, ma nella sua quinta o sesta inferiore il suono è bello, ricco ed espressivo, oltre a essere dotato di notevole potenza.

Passaggi significativi dalla letteratura

Infiniti esempi mostrano il corno inglese come solista, sia *a cappella* sia accompagnato. Ne riportiamo alcuni fra i più famosi.

Es. 7-45. Berlioz, *Le Carnaval romain*, bb. 21-37

CD-2/TR. 59

Es. 7-46. Wagner, *Tristan und Isolde*, atto III, scena 1, bb. 5-11

CD-2/TR. 60

Es. 7-47. Sibelius, *Il cigno di Tuonela*, bb. 18-32

CD-2/TR. 61

Indicazioni d'approfondimento

Berlioz, *Symphonie fantastique*, inizio del III mov. (duetto tra oboe e corno inglese)
Čajkovskij, *Romeo e Giulietta*, bb. 183-9
Copland, *Quiet City*, bb. 22-7
Debussy, *Nocturnes*, "Nuages", bb. 5-8
Dvořák, *Sinfonia n. 9 "Dal Nuovo mondo"*, II mov., bb. 7-18
Franck, *Sinfonia in re minore*, II mov., bb. 16-32
Rossini, *Guglielmo Tell*, Ouverture, bb. 176-80
Stravinskij, *Le Sacre du printemps*, parte I, "L'Adoration de la terre", bb. 14-20

Trilli e tremoli

Le stesse problematiche dell'oboe si applicano al corno inglese; i tremoli dovrebbero limitarsi agli intervalli piccoli, specialmente se scritti sopra il rigo.

Effetti coloristici

Il corno inglese è agile quanto l'oboe e può facilmente eseguire tutte le figure virtuosistiche degli altri legni, inclusi molti effetti coloristici di recente invenzione. Il grande virtuoso Heinz Holliger ha scritto e commissionato molti lavori, soprattutto solistici, che fanno uso di suoni multipli e microtonali (quarti di tono).

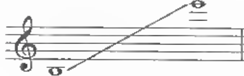
Altri membri della famiglia dell'oboe

Meritano di essere ricordati altri quattro membri della famiglia dell'oboe: anche se il loro utilizzo non è troppo frequente, è utile che il compositore o orchestratore abbia una minima cognizione del loro suono e della loro notazione.

Oboe d'amore
hautbois d'amour (Fr.)

L'oboe d'amore è il mezzosoprano della famiglia. Lo strumento era molto popolare nel periodo barocco, ma siccome c'era bisogno di un suono più forte per le orchestre e le sale più grandi, è caduto in disuso ed è stato soppiantato dall'oboe e dal corno inglese. Anche se sta ricomparendo nei lavori di qualche compositore del ventesimo secolo, il suo utilizzo negli organici orchestrali è ancora abbastanza raro.

Es. 7-48. Estensione





L'oboe d'amore è uno strumento traspositore e suona una terza minore sotto la nota scritta. Talvolta Bach (per esempio nell'*Oratorio di Natale*) e altri compositori barocchi hanno scritto la parte di questo strumento indicando le note d'effetto; oggi va scritto come strumento traspositore.

Il suono dell'oboe d'amore è più garbato di quello dell'oboe e poiché lo strumento, come il corno inglese, è dotato di una campana a bulbo, le sue note inferiori sono piene, scure e belle. Nel registro acuto è piuttosto esile e senza carattere, anche se Strauss nella *Sinfonia domestica* arriva a un fa^5. Gunther Schuller, nel suo *Concerto for Orchestra* n. 2, scrive per

oboe d'amore tenendosi costantemente sopra il rigo, ma raddoppia la parte con altri strumenti.

Ecco alcuni esempi dell'oboe d'amore come strumento solista e nel contesto orchestrale:

Es. 7-49. J.S. Bach, *Oratorio di Natale*, Sinfonia, bb. 9-12

CD-2/TR. 62

Es. 7-50. R. Strauss, *Sinfonia domestica*, bb. 156-64 e bb. 209-15

CD-2/TR. 63

Indicazioni d'approfondimento

J.S. Bach, *Cantata n. 37 "Gottes Zeit"*, "Der Glaube schlafft der Seele Flügel", bb. 1-6
Debussy, *Images*, "Gigues", 10-11
Mahler, *Sieben Lieder aus lezten Zeit*, "Mitternacht"
Ravel, *Bolero*, bb. 77-84
G. Schuller, *Concerto for Orchestra n. 2*, II mov., bb. 76-7
R. Strauss, *Der Rosenkavalier*

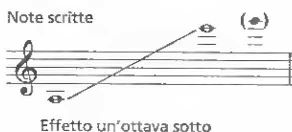
Oboe da caccia

Il diretto antenato del corno inglese fu l'oboe da caccia, largamente usato nel periodo barocco. Anch'esso era uno strumento traspositore e suonava una quinta giusta sotto la nota scritta. Bach notava spesso lo strumento con altezze reali e in chiave di contralto (Es. 7-49), mentre la più arcaica notazione francese usava la chiave di mezzosoprano. Se usato oggi questo strumento obsoleto va notato come il corno inglese, di cui ha la stessa estensione e lo stesso carattere. Con la diffusione sempre maggiore della musica medievale e rinascimentale, l'oboe da caccia sta vivendo una rinascita, così come il cromorno (che nel sedicesimo secolo era diffuso in almeno sette diverse taglie).

Heckelphon e oboe baritono o basso
heckelphone (Ingl.)

L'heckelphon prende il nome dal suo inventore, Wilhelm Heckel, il costruttore di Biebrich (Germania) che perfezionò il suo oboe pseudo-basso nel 1904. Suona un'ottava sotto l'oboe, e permette un semitono in più (la^1) nell'estremo grave.

Es. 7-51. Estensione



L'oboe baritono, chiamato talvolta oboe basso[8], ha la stessa estensione e traspone esattamente come l'heckelphon, al quale si avvicina molto anche come suono. La differenza fra i due strumenti è nella forma: l'heckelphon è stato creato da un fabbricante di fagotti, perciò somiglia a un fagotto, mentre l'oboe baritono è stato realizzato da un costruttore di oboi, perciò somiglia a un grande corno inglese, fornito della sua campana d'amore.

[8] Con questo nome (*bass oboe*) è indicato in alcune partiture inglesi, fra cui *The Planets* di Holst. [n.d.c.]

L'heckelphon o l'oboe baritono offrono un eccellente basso per la famiglia dell'oboe ma, come nel caso del flauto basso, esistono pochi strumenti[9], e poche orchestre potrebbero averne a disposizione uno se la partitura lo richiedesse. Frederick Delius e Richard Strauss (nelle sue opere *Elektra* e *Salome*) sono fra i rari compositori che hanno usato l'heckelphon: le sue parti possono anche essere facilmente eseguite sull'oboe basso.

Es. 7-52. Delius, *Dance Rhapsody*, bb. 1-10

CD-2/TR. 64

Es. 7-53. R. Strauss, *Salome*, a 326

CD-2/TR. 65

Indicazioni d'approfondimento

Chávez, *Sinfonia de Antígona*
Holst, *The Planets*

[9] È infinitamente più raro del flauto basso, e sono rarissimi perfino i solisti che lo posseggono. [n.d.c.]
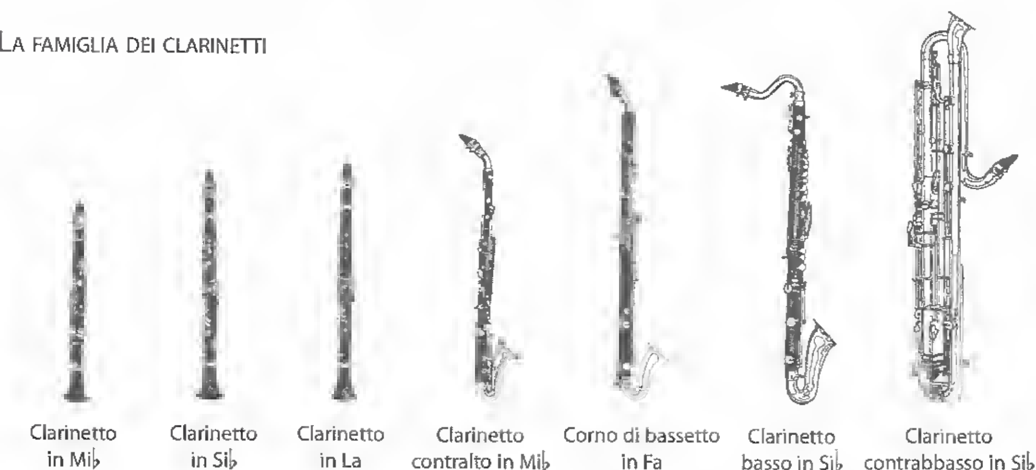
CD-ROM
CD-2
CLARINET

Clarinetto

clarinette (Fr.); *clarinet* (Ingl.); *Klarinette* (Ted.)

Il clarinetto consiste in un tubo cilindrico con una campana aggiunta, leggermente più svasata di quella dell'oboe: un bocchino con ancia semplice è l'ultimo dei cinque pezzi nei quali lo strumento può essere suddiviso. Poiché tutti i clarinetti usano le stesse posizioni, i clarinettisti possono suonare tutti gli strumenti della famiglia, indipendentemente dalle loro dimensioni e trasposizioni. La dimensione del clarinetto moderno determina la sua trasposizione: Si♭, Mi♭ o La; il clarinetto in Do è usato di rado ai nostri giorni. Se il clarinetto in Si♭ suona una melodia scritta in do sulla parte, la melodia suonerà in si bemolle. Se la melodia è suonata su un clarinetto in La, essa suonerà in la; se su un clarinetto in Mi♭ suonerà in mi bemolle. Il compositore o l'orchestratore deve avere familiarità con la trasposizione di ciascuno strumento: vale la pena di rivedere le pp. 188-91 prima di leggere le sezioni seguenti, dedicate ai diversi clarinetti.

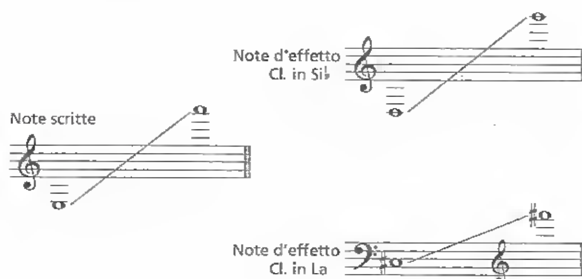
La famiglia dei clarinetti



Estensione e carattere dei registri

Tutti i clarinetti hanno la stessa estensione scritta.
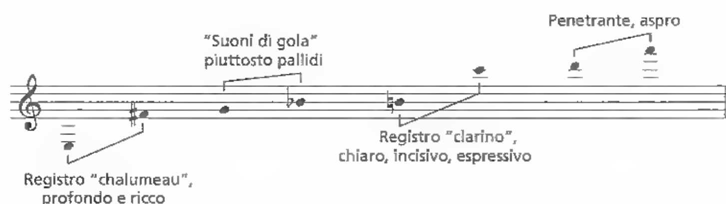
Es. 7-54. Estensione



La nota più grave scritta, con l'eccezione di alcuni speciali clarinetti bassi, è mi^2 . Il suono d'effetto dipende ovviamente dallo strumento usato (v. tabella a p. 190).

C'è una particolarità delle posizioni che riguarda tutti i clarinetti: è il "punto di passaggio" che si trova fra il si♭^{3} e il si♮^{3} scritti. Il si♭ è eseguito senza chiavi premute o fori chiusi (l'intero tubo è aperto), ma il si♮ è suonato con tutti i fori chiusi (l'intero tubo è chiuso), tranne quello posteriore che è aperto dal pollice che agisce sul portavoce. Il passaggio fra queste due note presenta problemi per tutti gli esecutori meno che esperti. Anche se il fenomeno è presente negli altri strumenti a fiato, l'effetto è meno pronunciato perché tutti ottengono per iperinsufflazione l'ottava, mentre il clarinetto ottiene la dodicesima.

Es. 7-55. Caratteristiche dei registri



Il clarinetto ha l'estensione più omogenea di tutti i legni, qualunque sia il registro in cui suona. Un buon clarinettista può suonare l'intero spettro dinamico, dal più evanescente *pianissimo* al più potente *fortissimo*, dal registro più grave a quello più acuto.

Alcuni registri del clarinetto sono designati con nomi che ricordano i primordi della sua famiglia. Il registro più grave è detto *chalumeau*, dallo strumento medievale a canna cilindrica e ad ancia semplice che è stato un antenato del clarinetto moderno. Il terzo e più ampio registro è detto *clarino*, dal nome italiano della tromba che suonava le parti acute. La parola clarinetto è il diminutivo di clarino; quando è entrato per la prima volta in orchestra, nel Settecento, era chiamato *clarinetta* (piccola tromba) perché le parti che gli venivano assegnate somigliavano a quelle della tromba clarina. La denominazione è rimasta, anche se il clarinetto nel diciannovesimo secolo ha cominciato a sviluppare una personalità ben diversa, tanto che i compositori dell'epoca lo consideravano l'usignolo dell'orchestra.

Nella moderna orchestra sinfonica si usano sia il clarinetto in Si♭ che quello in La; la decisione su quale usare dipende in gran parte dalla tonalità del lavoro. Per le scritture in cui prevalgono i bemolli si usa il clarinetto in Si♭, mentre per quelle in cui prevalgono i diesis va meglio quello in La. Tuttavia, se si dovesse fare una statistica delle partiture del ventesimo secolo, si noterebbe una prevalenza del clarinetto in Si♭, indipendentemente dall'armatura in chiave, dato che l'elemento tonale si è fatto molto meno rilevante in gran parte della musica recente.

Articolazione e fraseggio
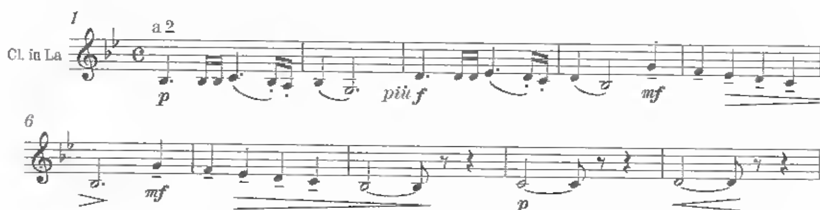
Negli esempi seguenti il clarinetto si dimostra estremamente versatile, egualmente efficace, in passaggi sia lirici sia rapidi e virtuosistici, in tutti i registri. Lo staccato del clarinetto, benché molto secco e definito, è un po' meno netto di quello dell'oboe e forse un po' più articolato di quello del flauto. L'articolazione semplice è la più usata, ma alcuni clarinettisti sanno eseguire anche la doppia e la tripla articolazione.

Passaggi rappresentativi dalla letteratura

Ecco alcuni passaggi rappresentativi tratti dalla letteratura orchestrale:
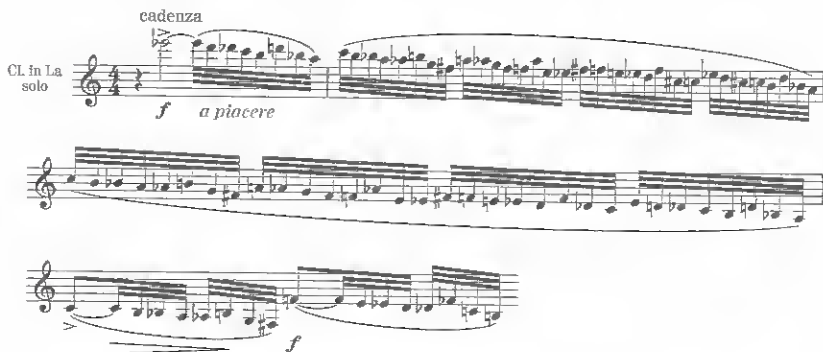
CD-2/TR. 66

Es. 7-56. Čajkovskij, *Sinfonia n. 5*, I mov., bb. 1-10
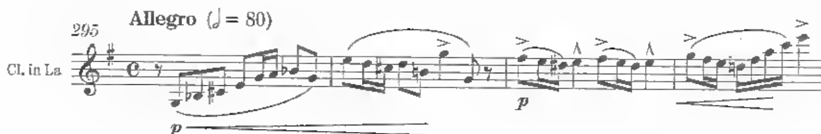


CD-2/TR. 67

Es. 7-57. Rimskij-Korsakov, *Le Coq d'or*, Suite, bb. 33-6 dopo 4



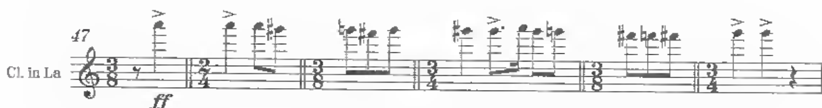
CD-2/TR. 68

Es. 7-58. Wagner, *Tannhäuser*, Ouverture, bb. 295-8



CD-2/TR. 69

Es. 7-59. Stravinsky, *L'Histoire du soldat*, "The Soldier's March", bb. 47-52



Indicazioni d'approfondimento
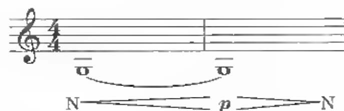
Beethoven, *Sinfonia n. 6*, II mov., bb. 72-7
Čajkovskij, *Sinfonia n. 6*, I mov., bb. 325-35
Copland, *El Salón México*, bb. 294-308
Kodály, *Danze di Galanta*, bb. 43-57
Mendelssohn, *Sinfonia n. 3*, II mov., bb. 1-16
Musorgskij, *Una notte sul Monte Calvo*, bb. 432-40
Prokof'ev, *Sinfonia n. 5*, II mov., bb. 82-8
Thomas, *Mignon*, Ouverture, bb. 1-11
Weber, *Oberon*, Ouverture, bb. 64-72

L'attacco *dal niente* e il sottovoce

Due effetti che si possono ottenere sul clarinetto meglio che su qualsiasi altro strumento sono l'attacco *dal niente* e il sottovoce. L'Es. 7-60 mostra un attacco *dal niente* in cui il suono comincia quasi dal silenzio assoluto, senza attacco, raggiunge un *piano* e poi scompare nel nulla. Nella notazione, la "N" indica all'esecutore questo tipo di attacco[10].

Es. 7-60. Attacco *dal niente*
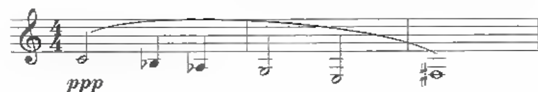
CD-2/TR. 70



L'Es. 7-61 mostra la dinamica estremamente ridotta che è richiesta spesso in partiture recenti. Variamente chiamata *subtone* (Ingl.), *suono d'eco*, o scritta con l'indicazione di suonare *sottovoce*, questa dinamica può essere ottenuta solo con il clarinetto.

Es. 7-61. Sottovoce

CD-2/TR. 71
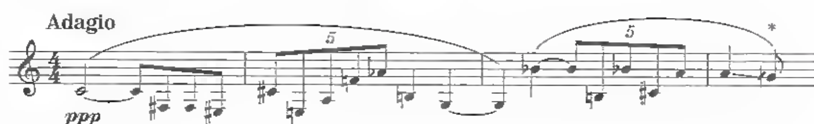


I suoni sottovoce nel registro grave (*chalumeau*) sono i favoriti di molti compositori contemporanei, e sono straordinariamente quieti ed eterei.

---

[10] Alcuni compositori segnano un circoletto, corrispondente al numero "0", al posto della "N". Altri usano l'indicazione verbale *dal niente/al niente*. Ovviamente un buon musicista eseguirà così anche una nota che comincia/finisce con due o tre *piano*, se il contesto lo suggerisce. [n.d.c.]

CD-2/TR. 72

Es. 7-62. Sottovoce nel registro di *chalumeau*
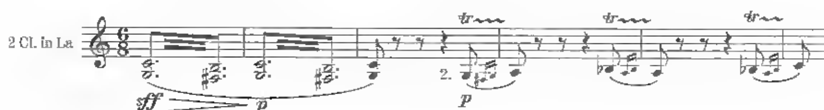


Trilli e tremoli

Non ci sono trilli o tremoli che non possano essere eseguiti sul clarinetto; i tremoli con intervalli più ampi sono più difficili sopra il rigo, ma sono in ogni caso possibili. Ecco un passaggio con trilli e tremoli:

CD-2/TR. 73

Es. 7-63. Kodály, *Psalmus hungaricus*, bb. 2-7 dopo 20
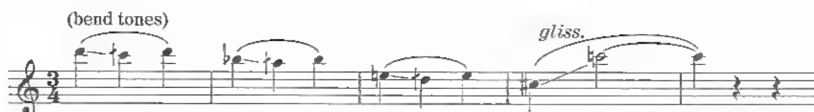


Effetti coloristici

La facilità con cui il clarinetto può eseguire un glissando è stata sottolineata nel cap. 6. Suonare un glissando che attraversi il passaggio tra il registro di *chalumeau* e quello di *clarino* è difficile; è più facile eseguirlo dall'inizio del *clarino* in su. Va inoltre ricordato che si possono eseguire solo glissando ascendenti. L'esecutore può sostenere un portamento discendente, ma agendo solo sull'imboccatura, e in tal caso funziona solo con i quarti di tono. Nell'esempio seguente i suoni raggiunti dal portamento sono indicati con il simbolo ♩[11].

CD-2/TR. 74

Es. 7-64. Suoni raggiunti con il portamento (*bend tones*)



Rumori delle chiavi, di aria soffiata dentro il tubo e suoni ottenuti dal bocchino separato dal resto dello strumento rappresentano comuni tecniche contemporanee, come pure i suoni multipli. Tuttavia la notazione non è ancora standardizzata. Perciò il compositore non deve aspettarsi che ogni clarinettista dell'orchestra padroneggi queste particolari tecniche e deve descrivere con le parole, oltre che con i simboli, ciò che desidera esattamente.

---

[11] Nell'estensione [notated range] sono possibili e relativamente facili anche i glissandi discendenti. [n.d.c.]

La fila dei clarinetti

Come i flauti e gli oboi, i clarinetti suonano di solito a coppie, tuttavia nella più ampia orchestra postwagneriana possono essere richiesti tre o più clarinetti, oltre ai clarinetti piccoli, bassi, contralti, ai corni di bassetto e perfino i clarinetti contrabbassi.

I clarinetti possono suonare all'unisono, alternandosi o come parti totalmente indipendenti in differenti registri.

Es. 7-65. Mendelssohn, Ouverture *Die Ebriden*, bb. 202-14

CD-2/TR. 75

Es. 7-66. Mozart, *Sinfonia n. 39*, III mov., Trio, bb. 1-8

CD-2/TR. 76

Es. 7-67. Mahler, *Sinfonia n. 7*, V mov., bb. 6-9 dopo [252]

CD-2/TR. 77

■ Indicazioni d'approfondimento
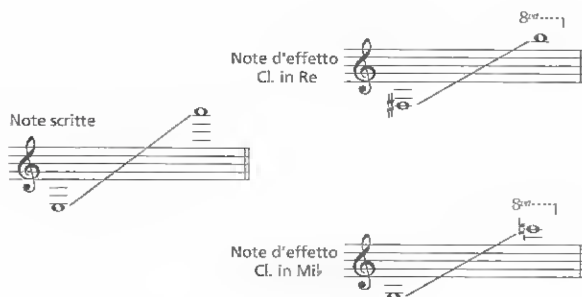
Mozart, *Così fan tutte*, atto I, "Come scoglio immoto resta", bb. 15-9; atto II, scena 4, bb. 1-24.
Stravinsky, *Petruška*, II quadro, "La stanza di Petruška", a [49], bb. 1-4
Wagner, *Siegfried*, atto III, scena 3, bb. 93-100

Clarinetto piccolo in Re o Mi♭

petite clarinette (Fr.); *piccolo clarinet* (Ingl.); *Klarinette in Es/D* (Ted.)

I due piccoli clarinetti che ampliano verso l'acuto l'estensione della famiglia si trovano nella stessa relazione intervallare dei clarinetti in Si♭ e in La, e sono stati creati sulla base di analoghe esigenze tonali. Tuttavia il clarinetto in Re oggi è raramente, quasi mai, usato, perciò raccomandiamo di scrivere tutte le parti di clarinetto piccolo in Mi♭[12]. Sia il clarinetto piccolo in Re sia quello in Mi♭ hanno la stessa meccanica e le stesse posizioni, un fattore che facilita l'esecuzione sul clarinetto in Mi♭ di tutte le parti scritte originariamente per il clarinetto in Re: l'esecutore si limita a trasporre di un semitono tutte le note.

Es. 7-68. Estensione



Quando si scrive per clarinetto piccolo vanno tenute presenti le seguenti considerazioni, dato che è di dimensioni più piccole del clarinetto in Si♭ e in La:

1. Quando un esecutore deve "mutare" dai clarinetti in Si♭ o in La al clarinetto in Mi♭ gli va dato il tempo per cambiare strumento e per metterlo a punto.
2. Il clarinetto piccolo è più difficile da suonare dei suoi fratelli: poiché richiede uno sforzo maggiore gli vanno concesse più pause per riposare.
3. È costruito per dare enfasi al registro acuto, che è piuttosto penetrante. La nota acuta più sicura è il sol^5 scritto, anche se il la è certamente possibile. Il registro grave è piuttosto esile.
4. Il clarinetto piccolo è usato molto come strumento solista acuto, dato il suo suono particolarmente penetrante in quel registro, ma la sua personalità si combina bene con gli altri clarinetti per armonie e contrappunti. Può raddoppiare efficacemente il flauto, il violino e perfino la tromba acuta.

[12] Nelle bande si usa anche un clarinetto sopracuto in La♭ (effetto: una sesta minore sopra); v. cap. 19, p. 864. [n.d.c.]

5. Ha uno staccato incisivo e un legato efficace, ed è capace di eseguire qualunque trillo, tremolo ed effetto speciale possibile sugli altri clarinetti. Ed è anche capace dell'intera gamma dinamica in tutta la sua estensione, tranne forse che nell'ultima terza maggiore dell'estremo registro acuto[13].

Esempi del clarinetto in Mi♭ tratti dalla letteratura musicale:

Es. 7-69. Berlioz, *Symphonie fantastique*, V mov., bb. 40-5

CD-2/TR. 78
INDEX 1/0:00

Es. 7-70. R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, 43 bb. prima della fine

CD-2/TR. 78
INDEX 2/0:11

Es. 7-71. Mahler, *Sinfonia n. 3*, I mov., a 12

CD-2/TR. 78
INDEX 3/0:31

* Mahler usa spesso questa indicazione "campana in alto" per tutti i clarinetti

Altre citazioni tratte dalla letteratura musicale sono a p. 239.

[13] Per le suddette ragioni, più che una mera estensione verso l'acuto del clarinetto, a cui peraltro aggiunge solo una terza, il clarinetto piccolo è da considerarsi come uno strumento autonomo, da impiegare soprattutto quando serve il suo particolare carattere. [n.d.c.]
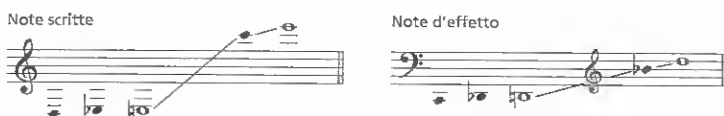
CD-ROM
CD-2
BASS CLARINET

Clarinetto basso

clarinette basse (Fr.); *bass clarinet* (Ingl.); *Bassklarinette* (Ted.)
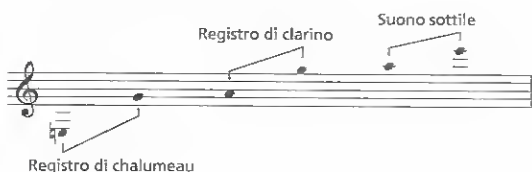
Il clarinetto basso è normalmente uno strumento in Si♭, nonostante alcuni compositori del passato abbiano scritto anche per clarinetto basso in La. Per lungo tempo il mi^2 scritto era la nota più grave del clarinetto basso in Si♭, ma i compositori hanno a lungo desiderato che venisse aumentata l'estensione nel grave, e finalmente fu possibile aggiungere il mi♭. Negli anni Trenta e Quaranta del Novecento soprattutto i compositori russi hanno chiesto un'ulteriore espansione verso il grave e ottenuto un clarinetto capace di raggiungere la nota d'effetto do^1. Oggi ci si può ragionevolmente aspettare che ogni clarinetto basso abbia il mi♭, ma siccome non tutte le orchestre hanno strumenti che raggiungono il do, può essere rischioso scriverlo.

Es. 7-72. Estensione



Quando il compositore o orchestratore scrive una parte di clarinetto basso deve decidere che chiave usare. Nelle partiture di fine Ottocento e inizio Novecento, in particolare in quelle tedesche, lo strumento è notato in chiave di basso (v. Ess. 7-74 e 7-77) e tutte le note suonano una seconda maggiore sotto. I compositori francesi di fine Ottocento, ma in particolare del primo Novecento, invece, iniziarono a notare il clarinetto basso in chiave di violino e a scriverlo una nona sopra la nota d'effetto. Il metodo è ormai adottato da tutti, e consigliamo di seguirlo per le nuove partiture[14]. Il clarinetto basso ha essenzialmente la stessa classificazione dei registri del clarinetto in Si♭.

Es. 7-73. Caratteristiche dei registri



[14] Questa è anche l'opinione del curatore, che però ha registrato il parere contrario di molti compositori. L'inconveniente pratico è che se si usa soprattutto il registro grave, con la chiave di violino si ha una sovrabbondanza di tagli addizionali. Va da sé che nelle partiture scritte ad altezze reali (v. cap. 18) la chiave di basso è la norma. [n.d.c.]

Ci sono alcune particolari considerazioni da tenere presenti quando si scrive per clarinetto basso:

1. Poiché si tratta di uno strumento grave, ed è il basso della famiglia dei clarinetti, il registro *chalumeau* che si estende per un'ottava e una terza ha il suono più caratteristico e caldo. Può suonare misterioso, ombroso, sinistro, ma quando sale perde una parte di queste qualità.
2. Il registro *clarino* si estende dal la^3 al sol^4.
3. Anche se le note più acute, dal sol^4 al do^5 (o addirittura al mi^5), sono sottili e difficili da produrre, sono richieste frequentemente dai compositori, specialmente nelle partiture moderne.

Il clarinetto basso può suonare un lirico legato e tutti i tipi di staccato nonostante, a causa delle dimensioni, si riveli un po' meno incisivo rispetto ai suoi parenti più piccoli.

Ecco alcuni esempi dalla letteratura che mostrano i diversi registri nonché la combinazione con altri clarinetti:

Es. 7-74. Wagner, *Die Götterdämmerung*, atto I, scena 3, bb. 1-13

CD-2/TR. 79

Im Zeitmass noch mehr zurückhaltend
Cl. in Si♭
Cl.B. in Si♭
pp
dim.
più
p

Es. 7-75. Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio all'atto II, bb. 13-20

CD-2/TR. 80

Moderato
Cl.B. in Si♭
più p
p
cresc.
f

CD-2/TR. 81

Es. 7-76. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte I, "L'Adoration de la terre", bb. 28-31

CD-2/TR. 82

Es. 7-77. R. Strauss, *Salome*, a [320]

Indicazioni d'approfondimento

Barber, *Medea*, "Dance of Vengeance" (clarinetto in Mi♭ e clarinetto basso)
Berg, *Wozzeck*, atto III, scena 1 (due clarinetti in Mi♭ all'unisono)
E. Carter, *Concerto for Orchestra*, 1969 (clarinetto in Mi♭ e clarinetto basso)
Chávez, *Sinfonía India* (clarinetto in Mi♭ e clarinetto basso)
J. Corigliano, *Pied Piper Fantasy*; *Altered States* (clarinetto in Mi♭ e clarinetto basso)
L. Glass, *Sinfonia n. 2* (clarinetto in Mi♭ e clarinetto basso)
J. Harbison, *Sinfonia n. 2*; *Ulysses* (clarinetto in Mi♭ e clarinetto basso)
Ravel, *Daphins et Chloé*, da 5 bb. prima di [202] a [202] (clarinetto in Mi♭)
R. Strauss, *Ein Heldenleben*, bb. 124-9 (clarinetto in Mi♭)
R. Strauss, *Don Quixote*, Variazione I, bb. 2-4 (clarinetto basso)

Altri clarinetti

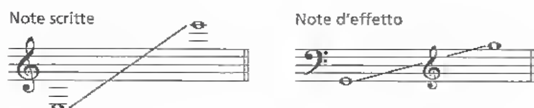
Clarinetto contralto in Mi♭

clarinette alto (Fr.); *alto clarinet* (Ingl.); *Altklarinette* (Ted.)

Il clarinetto contralto in Mi♭ non si usa praticamente mai in orchestra, ma è diventato un membro più o meno regolare delle bande. Ha le stesse

posizioni e la stessa meccanica dei clarinetti in Si♭ e in La, ma solo le due ottave più gravi hanno un suono efficace.

Es. 7-78. Estensione

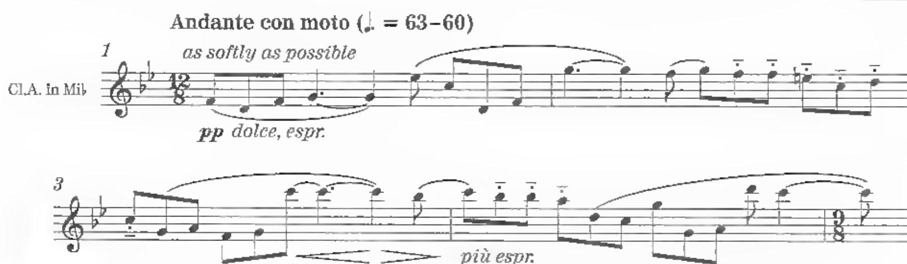


Poiché il suo suono ha scarsa personalità, il clarinetto contralto è utile soprattutto per parti di armonia e per passaggi solistici molto discreti. I buoni strumentisti possono eseguire bene sia il legato sia lo staccato; sul clarinetto contralto sono possibili sia lunghe e liriche melodie sia formule veloci e agili.

Dal momento che così poche partiture orchestrali hanno incluso lo strumento, daremo un esempio dalla letteratura per banda:

Es. 7-79. I. Dahl, *Sinfonietta*, II mov., bb. 1-5

CD-2/TR. 83
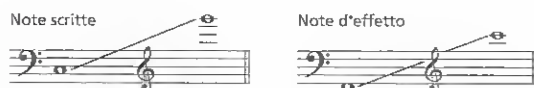


Corno di bassetto

cor de basset (Fr.); *basset horn* (Ingl.); *Bassetthorn* (Ted.)

Il corno di bassetto è talvolta definito il clarinetto tenore dell'orchestra. Come il corno inglese, traspone una quinta giusta sotto; anch'esso non è certamente un corno ma è probabilmente chiamato così per il suo profilo a falcetto. Il termine *basset* si può interpretare come diminutivo di *bass*. Inventato intorno al 1770 dai Mayrhofer, lo strumento è raramente richiesto nelle partiture del ventesimo secolo dopo Strauss; tuttavia i corni di bassetto continuano a essere costruiti perché le composizioni del passato possano essere eseguite sullo strumento originale.

Es. 7-80. Estensione



Il canneggio del corno di bassetto è un po' più stretto di quello del clarinetto contralto o del basso, e produce un timbro particolare, che un musicista ha definito come il ritratto della "untuosa seriosità". Ecco un esempio tratto dalla letteratura orcbestrale:

CD-2/TR. 84

Es. 7-81. R. Strauss, *Capriccio*, scena 2, bb. 22-6

■ Indicazioni d'approfondimento

Mozart, *Concerto per clarinetto e orchestra* K622 (originariamente scritto per "clarinetto di bassetto")
Mozart, *Die Zauberflöte*, atto II, "O Isis und Osiris"
Mozart, *Requiem*, Agnus Dei, "Dona eis requiem", bb. 14-7
R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, atto I, Introduzione
Stravinsky, *Threni* (richiede il clarinetto contralto o corno di bassetto)

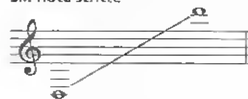
Clarinetto contrabbasso

clarinette contrebasse (Fr.); *contrabass clarinet* (Ingl.); *kontrabass Klarinette* (Ted.)

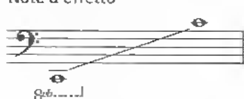
Questo clarinetto in Si♭ o in Mi♭ ha un'estensione che giunge a un'ottava sotto il clarinetto basso. Diversamente dagli altri clarinetti, che sono di legno (tranne che per le campane del clarinetto basso e contralto), il clarinetto contrabbasso è di metallo e curva su se stesso, giungendo così a somigliare a un piccolo controfagotto. Il clarinetto contrabbasso in Mi♭ è tuttavia fatto più spesso di palissandro che di metallo.

Es. 7-82. Estensione

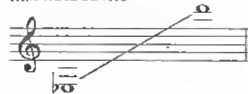
Si♭: note scritte



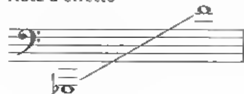
Note d'effetto



Mi♭: note scritte



Note d'effetto
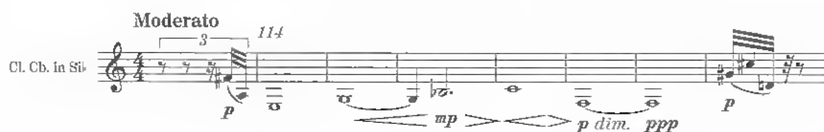


Lo strumento ha un suono molto ricco, specie nel registro grave, ma non ha l'agilità del clarinetto basso. Dal momento che è una creazione relativamente recente non compare in molte partiture orchestrali, ma è usato frequentemente nelle bande.

Ecco un passaggio che usa il clarinetto contrabbasso in Si♭:

Es. 7-83. G. Schuller, *Concerto for Orchestra n. 2*, II mov., bb. 113-20

CD-2/TR. 85



Sassofono

saxophone (Fr.); *saxophone* (Ingl.); *Saxophon* (Ted.)

CD-ROM
CD-2
ALTO SAXOPHONE

Anche se sono di ottone e hanno un canneggio conico, i sassofoni sono inclusi in questo capitolo per varie importanti ragioni: 1) il loro timbro è vicino a quello dei clarinetti più che a qualsiasi altro strumento; 2) sono suonati con un bocchino ad ancia semplice molto simile a quello dei clarinetti; 3) un gran numero di clarinettisti suona anche il sassofono perché la diteggiatura e le altre tecniche di esecuzione sono simili a quelle del clarinetto; 4) lo strumento è usato più come membro della sezione dei legni che di quella degli ottoni.

Il sassofono è stato inventato a Parigi, da Adolphe Sax, intorno al 1840. Oggi vi è una grande varietà di sassofoni, usati spesso nella letteratura per banda e per jazz band, ma in poche occasioni nel normale repertorio orchestrale. La famiglia dei sassofoni non è infatti mai stata pienamente accettata nell'orchestra sinfonica, anche se molti compositori del diciannovesimo e ventesimo secolo hanno usato il sassofono con eccellenti risultati, specialmente come strumento solista. Il suono dei sassofoni è molto caratteristico, e tende a coprire gli altri strumenti dell'orchestra, il che può spiegare perché non sono entrati nell'abituale formazione sinfonica; una seconda ragione può essere riconducibile al fatto che il modo di suonare questi strumenti e il suono che se ne ricavava era agli esordi considerato troppo primitivo. La situazione è cambiata notevolmente dopo gli anni Venti del Novecento, e oggi il grande virtuosismo e il fantastico controllo di ogni registro nei diversi strumenti della famiglia continua a convincere i compositori a includere il sassofono nei propri lavori.

LA FAMIGLIA DEI SASSOFONI


Sassofono soprano in Si♭


Sassofono contralto in Mi♭


Sassofono tenore in Si♭


Sassofono baritono in Mi♭


Sassofono basso in Si♭

Estensione e carattere dei registri

La maggior parte degli esecutori ha difficoltà a suonare piano nei registri estremi, specialmente nel grave[15]. Tuttavia, dopo la prima quinta e per circa due ottave, su ogni strumento il controllo è perfetto.

Es. 7-84. Estensione e trasposizione dei sassofoni

Tutti i sassofoni — Note scritte

Sopranino in Mi♭ (una 3ª minore sopra) — Note d'effetto — 8va

Soprano in Si♭ (una 2ª maggiore sotto) — Note d'effetto

Contralto in Mi♭ (una 6ª maggiore sotto) — Note d'effetto

Tenore in Si♭ (una 9ª maggiore sotto) — Note d'effetto

Baritono in Mi♭ (una 13ª maggiore sotto) — Note d'effetto

Basso in Si♭ (2 ottave + una 2ª maggiore sotto) — Note d'effetto

[15] Le note più gravi sono anche difficili da sostenere. [n.d.c.]

Si possono distinguere due diversi suoni sul sassofono: il suono jazzistico, che può essere dolce, sentimentale e ricco di vibrato o al contrario molto rauco, e il suono sinfonico o classico, che tende ad avere meno vibrato e maggior controllo dinamico[16]. Anche se molti compositori, all'inizio del ventesimo secolo, hanno usato il sassofono solo per evocare il jazz o la *popular music*, oggi si tende a incorporare nella scrittura la crescente varietà di tecniche e di modi di esecuzione sviluppati dai grandi sassofonisti.

Il sassofono nell'orchestra sinfonica

La maggior parte dei compositori sinfonici hanno usato il sassofono contralto in Mi♭, ma in alcuni brani anche il sassofono soprano, tenore e baritono hanno rivestito un ruolo significativo. Nelle grandi bande sinfoniche la famiglia dei sassofoni è abitualmente rappresentata per intero, in uno dei seguenti modi:

1.	2.
due contralti	un soprano
un tenore	uno o due contralti
un baritono	un tenore
(un basso)	un baritono
	(un basso)

Il sassofono sopranino in Fa non è quasi mai usato, ma lo ricordiamo perché Ravel gli ha dato un ruolo importante nel suo *Bolero*, e perché compare nella musica da camera.

Es. 7-85. Ravel, *Bolero*, bb. 2-18 dopo [7] (sopranino in Fa e soprano in Si♭)

CD-2/TR. 86

[16] Dal momento che il sassofonista viene spesso appositamente assunto nel caso una partitura preveda il suo strumento, si può purtroppo andare incontro a cattive sorprese (quantomeno in termini di intonazione e di stile) se non è disponibile uno strumentista

Ecco, inoltre, due esempi di uso del sassofono nella musica orchestrale dopo il 1840; altri esempi nella musica per banda si trovano nei capp. 17 e 19.

CD-2/TR. 87

Es. 7-86. Bizet, *L'Arlésienne*, Suite n. 2, II mov., bb. 17-20

Moderato
Sax. A. solo

CD-2/TR. 88

Es. 7-87. R. Strauss, *Sinfonia domestica*, bb. 950-1 e bb. 964-84

Allegro
Sax. B.
Sax. Br.
Sax. A.
Sax. Br.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. B.

preparato a suonare in orchestra, soprattutto quando ci si allontana dallo standard che è il sassofono contralto. Il modo migliore per evitare queste difficoltà è scrivere parti di sassofono o sassofoni di durata e importanza tale che la richiesta di avere eccellenti professionisti sia più che giustificata. [n.d.c.]

■ Indicazioni d'approfondimento

Berg, *Der Wein*; *Concerto per violino e orchestra*; *Lulu* (sassofono contralto)
J.A. Carpenter, *Skyscrapers* (sassofoni contralto, tenore e baritono)
Copland, *Concerto per pianoforte e orchestra*, bb. 254-6 (sassofono soprano)
Gershwin, *An American in Paris*, bb. 1-9 dopo [63], con il levare (sassofono contralto)
J. Harbison, *Remembering Gatsby* (sassofono soprano)
Harris, *Sinfonia n. 5* (sassofono tenore)
Khačaturjan, *Gayne*, "Danza delle spade" (ed. Schirmer "Saber dance"), una b. prima di [5]
Musorgskij-Ravel, *Quadri di un'esposizione*, "Il vecchio castello", bb. 7-14 (sassofono contralto)
Penderecki, *Passio secundum Lucam* (due sassofoni contralto)
Prokof'ev, *Lieutenant Kijé*, II mov., bb. 1-4 dopo [18] (sassofono tenore)
Rachmaninov, *Danze sinfoniche*, I mov., bb. 105-20 (sassofono contralto)
Vaughan Williams, *Sinfonia n. 6*, I mov., bb. 5-10 (sassofono contralto)
Walton, *Belshazzar's Feast* (sassofono contralto)
F. Waxman, *Joshua*, aria di Rehab (con sassofono contralto)

Fagotto

basson (Fr.); *bassoon* (Ingl.); *Fagott* (Ted.)

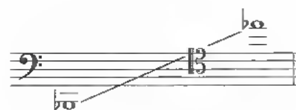
CD-ROM
CD-2
BASSOON

Il fagotto, uno strumento ad ancia doppia e tubo conico, è il basso della sezione dei legni; l'ancia è infilata in un cannello di metallo ritorto, e l'intonazione può essere messa a punto spingendo leggermente in fuori o in dentro tale cannello, in modo da allungarlo o accorciarlo. Anche se il fagotto per via dell'ancia doppia e del tubo conico si avvicina strutturalmente all'oboe, il suo suono è meno nasale; tuttavia il fagotto produce melodie liriche e staccati altrettanto incisivi dell'oboe.

Estensione e carattere dei registri

Il fagotto è notato in chiave di basso, ma all'occorrenza passa alla chiave di tenore per evitare eccessivi tagli addizionali (dal sol sopra il do centrale in su).
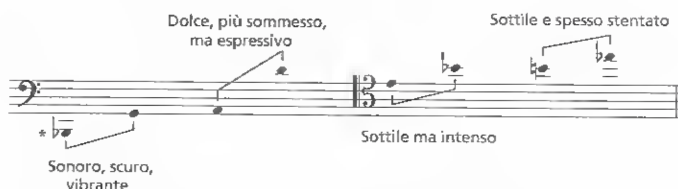
Es. 7-88. Estensione



I FAGOTTI



Es. 7-89. Caratteristiche dei registri



*Alcuni lavori, come il quintetto per fiati di Nielsen, richiedono un la sotto il si♭ grave. I fagottisti producono tale nota inserendo un piccolo tubo di cartone nell'estremità superiore dello strumento.

Come strumento solista il fagotto è magnifico in tutti i registri, ma quando è accompagnato tende a essere assorbito dal suono degli altri strumenti, soprattutto nel registro acuto. Il registro grave offre un basso solido e nobile al gruppo dei legni, ed è anche il registro migliore per raddoppiare i violoncelli e i contrabbassi. In questa combinazione il violoncello predomina, ma il fagotto dà più corpo al suono.

Per la sua versatilità e agilità, il fagotto è stato apprezzato fin dal periodo barocco da un gran numero di compositori, che ne hanno utilizzato sia lo scuro e prominente registro grave sia le speciali note dell'estremo acuto – come nel famoso inizio della *Sacre du printemps* di Stravinsky (v. Es. 7-94), che alla prima esecuzione qualcuno ha preso per un assolo di sassofono. Altri autori hanno trattato il fagotto come il "clown dell'orchestra", e gli hanno affidato passaggi staccati che suonano realmente pieni di humour.

Particolare attenzione va prestata alle dinamiche: è estremamente difficile suonare *pianissimo* le note della prima quinta grave, che per essere emesse con chiarezza devono essere suonate con un attacco più deciso. Inoltre, la quinta dell'estremo acuto non proietta il suono altrettanto

bene quanto i registri più gravi; se si deve accompagnare un assolo di fagotto in questo registro, la dinamica degli strumenti che accompagnano dev'essere abbastanza contenuta per non sovrastare il solista.
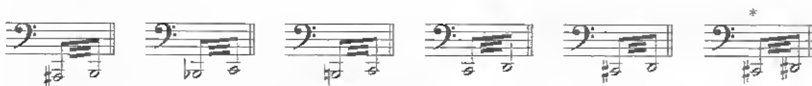
Articolazione e fraseggio

Nel fagotto di norma si utilizza l'articolazione semplice, che può essere eseguita con notevole velocità; la doppia e la tripla articolazione sono raramente richieste, nonostante ciò alcuni esecutori sono in grado di eseguirle correttamente. Il legato ascendente può essere suonato con grande agilità, così come i salti per ampi intervalli, anche tra registri estremi; tuttavia, a causa della meccanica dello strumento, alcuni salti discendenti sono molto difficili.

Trilli e tremoli

I trilli sono molto efficaci sul fagotto, a eccezione dei seguenti, che vanno evitati a causa della diteggiatura macchinosa:

Es. 7-90. Trilli da evitare



* Alcuni strumenti hanno una chiave speciale per questo trillo

Per la stessa ragione vanno evitati tutti i trilli dal do^4 ( ) in su, tranne , e (si usi l'ultimo solo se lo strumento ha una chiave addizionale per il mi). I tremoli non sono molto idiomatici e comunque è meglio che non superino l'intervallo di quarta[17].

---

[17] Riguardo agli effetti coloristici vale all'incirca quanto detto per l'oboe. La tecnica dei suoni multipli è resa più complessa dal fatto che non tutte le orchestre europee usano la meccanica Heckel. In Francia prevale tuttora il sistema Buffet, che ha altre posizioni e un suono leggermente diverso, a detta di alcuni più bello nell'acuto. I trilli omofoni nel registro acuto possono essere molto efficaci e di timbro caratteristico. [n.d.c.]

Passaggi rappresentativi dalla letteratura

Ecco alcuni significativi passaggi dalla letteratura orchestrale:

CD-2/TR. 89

Es. 7-91. Mozart, *Le nozze di Figaro*, Ouverture, bb. 1-7

Presto

Fg.

pp

CD-2/TR. 90

Es. 7-92. Bizet, *Carmen*, Entr'acte all'atto II, bb. 1-20

Allegretto moderato (♩ = 96)

a 2

Fg.

ff

p

dim.

CD-2/TR. 91

Es. 7-93. Čajkovskij, *Sinfonia n. 6*, I mov., bb. 1-12

Adagio

Fg. solo

pp *p* *mp* *sf* *p*

pp *p* *mp* *sf* *p*

Es. 7-94. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte I, "L'Adoration de la terre", bb. 1-15

CD-2/TR. 92

Lento
ad lib.
Fg. solo
poco accel.
a tempo
p
poco più *f*

■ Indicazioni d'approfondimento

Beethoven, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 184-7
Čajkovskij, *Sinfonia n. 5*, III mov., bb. 197-205
Haydn, *Sinfonia n. 103 "Rullo di timpani"*, II mov., bb. 74-84
Haydn, *Sinfonia n. 104 "London"*, II mov., bb. 17-25
Mahler, *Sinfonia n. 9*, II mov., bb. 8-15
Mozart, *Sinfonia n. 38*, I mov., bb. 111-5
Prokof'ev, *Pierino e il lupo*, a [15], bb. 1-6
Ravel, *Bolero*, bb. 41-8
Rimskij-Korsakov, *Shéhérazade*, II mov., a [I], bb. 2-7

La fila dei fagotti

Come i flauti, gli oboi e i clarinetti, due fagotti costituiscono il minimo organico orchestrale. Con l'espansione dell'orchestra sono stati usati fino a tre o quattro fagotti, l'ultimo dei quali suonava anche il controfagotto. L'insieme dei fagotti è stato utilizzato dai compositori in molti diversi modi, dall'unisono ai passaggi per intervalli paralleli, fino a complessi contrappunti. Di seguito riportiamo due passaggi per due o tre fagotti, senza controfagotto.

CD-2/TR. 93
INDEX 1/0:00

Es. 7-95. Dukas, *L'Apprenti sorcier*, bb. 72-99

CD-2/TR. 93
INDEX 2/0:20

Es. 7-96. Bartók, *Concerto per orchestra*, II mov., bb. 164-71

Indicazioni d'approfondimento

Berlioz, *Symphonie fantastique*, V mov., bb. 255-77
Bizet, *L'Arlésienne*, Suite n. 2, IV mov., bb. 10-6
Čajkovskij, *Sinfonia n. 6*, IV mov., bb. 21-36
Debussy, *Nocturnes*, "Fêtes", bb. 33-5
Mozart, *Sinfonia n. 40*, II mov., bb. 68-71
R. Strauss, *Don Juan*, bb. 1-3
Wagner, *Tristan und Isolde*, atto III, "Mild und leise", bb. 9-12

CD-ROM
CD-2
CONTRABASSOON
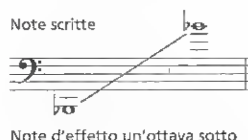
Controfagotto

contrebasson (Fr.); *contrabassoon* (Ingl.); *Kontrafagott* (Ted.)

Anche se l'oboe e il fagotto non hanno strumenti ausiliari che allargano l'estensione verso l'acuto, entrambi hanno strumenti che la ampliano verso il basso. Il controfagotto, il più grave dei legni, amplia l'estensione del fagotto di un'ottava. Suona un'ottava sotto la nota scritta.

Estensione e carattere dei registri

Es. 7-97. Estensione



Il controfagotto richiede essenzialmente la stessa tecnica del fagotto, a parte il fatto che l'articolazione su questo strumento più grande, e specialmente nel registro grave, è un poco più lenta e pigra. Ne deriva un'impressione di goffaggine che è stata spesso sfruttata dai compositori. In realtà, la sua dodicesima inferiore è il registro più interessante.

Quando i suoni vengono tenuti, il controfagotto si comporta come una canna d'organo a 32 piedi; i suoni hanno un certo "ronzio" a causa delle vibrazioni lente, ma offrono un solido fondamento per un accordo o una frase, specialmente quando raddoppiano i contrabbassi o i violoncelli e i fagotti all'ottava. Le note del registro grave richiedono all'esecutore una notevole quantità di fiato, perciò il compositore o orchestratore deve prevedere pause frequenti.

Anche se molti compositori hanno chiesto al controfagotto di suonare nel registro acuto o perfino acutissimo, non è quello il suo registro ideale e caratteristico; anzi esso rende il controfagotto simile a un qualsiasi fagotto, giusto un po' più pallido e debole.

Articolazione e fraseggio

Con il controfagotto si possono ottenere ottimi risultati sia nel legato sia nello staccato; quest'ultimo è tuttavia difficile da eseguire in velocità perché la colonna d'aria dello strumento è troppo ampia e risponde lentamente, soprattutto nelle note più gravi; per questo motivo è meglio evitare le note ribattute staccate o lo staccato troppo veloce.

Passaggi rappresentativi dalla letteratura

Ci sono pochi passaggi solistici nella letteratura orchestrale, e ancora meno concerti, a parte quello di Gunther Schuller. I compositori tendono piuttosto a combinare lo strumento con altri, come mostra il secondo dei quattro esempi qui proposti.

CD-2/TR. 94

Es. 7-98. R. Strauss, *Salome*, scena 3, bb. 6-27 dopo [151]

Es. 7-99. Brahms, *Variazioni su un tema di Haydn*, bb. 1-10

CD-2/TR. 95

1 **Andante**

Ott.
Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cfg.
Cr.B. in Si♭ 1
Cr.B. in Si♭ 2
Cr. in Mi♭ 3
Cr. in Mi♭ 4
Trb. in Si♭
Tp.
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

ten. ten. ten. ten. ten. ten.
pizz. pizz.
p f mf

CD-2/TR. 96

Es. 7-100. Ravel, *Ma mère l'oye*, "Les entretiens de la belle et la bête", bb. 114-23

CD-2/TR. 97

Es. 7-101. Ravel, *La Valse*, da [37] a [38]

Indicazioni d'approfondimento

Beethoven, *Fidelio*, atto II, duetto Leonore-Rocco, a partire da b. 28 (all'unisono con violoncelli e contrabbassi in sordina)
Beethoven, *Sinfonia n. 9*, II mov., Alla Marcia, bb. 1-28 (v. Es. 14-14, pp. 559-61)
Bloch, *Schelomo*, ultime 5 bb.
Brahms, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 47-51
H. Gorecki, *Beatus vir* (due controfagotti)
Mahler, *Sinfonia n. 9*, II mov., da 35 a 28 bb. prima della fine
G. Schuller, *Concerto per controfagotto e orchestra*
R. Strauss, *Elektra*, a [186], bb. 1-18
R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 551-8

8
SCRIVERE PER LEGNI E PER COMBINAZIONI DI ARCHI E LEGNI

Anche se il repertorio di musica da camera per fiati è piuttosto esteso, ci sono pochi pezzi di un certo peso che possano rivaleggiare con quelli per soli archi scritti negli ultimi tre secoli. Fanno eccezione i divertimenti e le serenate di Mozart, le serenate di Dvořák e Richard Strauss, e le sinfonie di Gounod e Milhaud, che appaiono sempre più frequentemente nelle programmazioni concertistiche. Nella maggior parte di questi lavori vengono aggiunti due o più corni come parte del gruppo dei legni; vedremo perché più avanti nel presente capitolo.

Il ruolo dei legni nell'orchestra sinfonica

La sezione degli archi è piuttosto omogenea e suona pressoché di continuo nella maggior parte delle composizioni orchestrali. Per contro, il gruppo dei legni ha un suono eterogeneo che, come vedremo, è perlopiù destinato a specifiche funzioni. Le più comuni sono:

- suonare passaggi da soli, sia intere melodie sia frammenti melodici o anche piccoli gesti;
- provvedere uno sfondo armonico a un primo piano di archi;
- fornire un colore contrastante, che riprenda o echeggi un passaggio precedentemente suonato dagli archi, o suonare un passaggio alternato fra legni e archi;
- raddoppiare altri strumenti dell'orchestra.

Con lo studio dell'uso dei legni nell'orcbestra sinfonica diventerà sempre più chiaro che ogni strumento ha un suono diverso da ogni altro della sezione; vedremo anche che talvolta non è facile capire subito perché un compositore abbia scelto un certo timbro strumentale o un particolare colore, frutto della combinazione di più legni, per esporre un determinato tema. Per esempio:

- Perché Schubert usa l'unisono di oboe e clarinetto per il primo tema della sua *Sinfonia "Incompiuta"*?
- Perché Debussy ha scelto di affidare all'unisono di flauto e oboe il lungo tema del movimento finale di *La Mer*?

- Perché Berlioz ha scelto il corno inglese per esprimere disperazione nella sua *Symphonie fantastique*?
- Perché Stravinsky ha aperto *Le Sacre du printemps* con un fagotto acuto?

Emergono qui chiaramente questioni di gusto, predilezioni timbriche e perfino pregiudizi. Attraverso la sperimentazione degli esempi tratti dalla letteratura sinfonica, in questo capitolo vedremo perché sono stati scelti certi strumenti o certe combinazioni strumentali, ovvero perché questi possono funzionare meglio in determinate situazioni rispetto ad altri legni o ad altre combinazioni strumentali. Ha detto una volta Rimskij-Korsakov: «L'orchestrazione è creazione, non può essere insegnata». Speriamo di poter confutare questa affermazione presentando metodicamente tecniche strumentali comunemente usate per i legni, in modo che lo studente o studioso di orchestrazione apprenda solidamente alcuni principi. Consigliamo di acquistare familiarità con questi principi perché si possono rivelare efficaci in una grande varietà di situazioni.

Cominceremo con l'esaminare un lungo estratto dalla *Sinfonia "Incompiuta"* n. 8 in si minore di Schubert, e cercheremo di derivarne alcuni principi sul modo in cui ai legni possono essere affidate la melodia e l'armonia. Osserveremo poi nel dettaglio come si comportano i legni nell'esporre la melodia e l'armonia, prima di concentrarci su come i legni possano offrire colori contrastanti e raddoppiare altri strumenti dell'orchestra. Prenderemo infine in esame alcune tecniche recenti, per poi concludere con un breve accenno alla trascrizione per legni della musica per pianoforte.

Uso dei legni per esporre la melodia e l'armonia

Per la melodia

Dopo le prime dodici misure di apertura della sua *Sinfonia* in si minore, Schubert usa alcuni legni – il primo oboe e il primo clarinetto all'unisono – per introdurre il tema principale. Il tema suona bene in entrambi gli strumenti, che in questo registro possono suonare *pianissimo* con facilità.

Es. 8-1. Schubert, *Sinfonia n. 8*, I mov., bb. 12-36

CD-3/TR. 18

12 Allegro Moderato

Ob. Cl. in La Vl. 1 Vl. 2 Vle Vlc. Cb.

pp *pp*

17

Ob. Cl. in La Fg. Cr. in Re Vl. 1 Vl. 2 Vle Vlc. Cb.

fz *p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p*

arco pizz. *fz* *p* arco pizz. *fz* *p* arco pizz. *fz* *p*

22

Fl.
Ob.
Cl. in La
Fg.
Cr. in Re
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

p pp arco

27

Fl.
Ob.
Cl. in La
Fg.
Cr. in Re
Trb. in Mi
Tbn. A., T.
Tbn. B.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

cresc. fz fp p a2

Molti trattati di orchestrazione consigliano agli studenti di non utilizzare questo raddoppio melodico per le seguenti ragioni:

1) l'oboe, con le sue qualità nasali, coprirà il clarinetto;
2) il direttore dovrà concertare i due strumenti chiedendo all'oboe di suonare più piano;
3) il clarinetto e l'oboe possono avere problemi di intonazione suonando all'unisono.

Fortunatamente Schubert non ha letto nessuno di questi trattati: raddoppiando l'oboe con il clarinetto ha creato un passaggio dal colore misterioso. Ogni esecuzione dal vivo di questo passaggio suonerà leggermente diversa: gli strumenti, gli esecutori e l'acustica della sala daranno il loro contributo.

Vediamo ora le scelte che Schubert avrebbe avuto a disposizione ma che ha scartato, così possiamo apprezzare ancora meglio la scelta della combinazione strumentale a cui è stato affidato il tema principale. Proviamo a far suonare lo stesso passaggio da flauto e oboe. L'oboe si troverebbe avvantaggiato nel registro ed emergerebbe, ma il flauto neutralizzerebbe le caratteristiche nasali dell'oboe, dando al passaggio un suono più spesso e rotondo.

CD-3/TR. 19
INDEX 1/0:00

Es. 8-2. Schubert, *Sinfonia n. 8*, I mov., primo tema strumentato per flauto e oboe

Allegro moderato
12
Fl.
Ob.

Se combiniamo flauto e clarinetto eliminiamo il mordente del suono dell'oboe, e il clarinetto tende a dominare: il flauto non si trova in un registro brillante e non può fare altro che rendere un po' più spesso il suono.

CD-3/TR. 19
INDEX 2/0:17

Es. 8-3. Schubert, *Sinfonia n. 8*, I mov., primo tema strumentato per flauto e clarinetto

Allegro moderato
12
Fl.
Cl. in La

Il fagotto non può suonare questa melodia alla stessa altezza del flauto, dell'oboe o del clarinetto, ma può essere raddoppiato all'ottava da uno qualsiasi di questi strumenti, con un risultato piuttosto sonoro. L'Es. 8-4 offre una versione per oboe e fagotto, e l'Es. 8-5 per flauto, clarinetto e fagotto su tre ottave, che era una delle combinazioni preferite di Mozart[1].

CD-3/TR. 19
INDEX 3/0:36

Es. 8-4. Schubert, *Sinfonia n. 8*, I mov., primo tema strumentato per oboe e fagotto

Allegro moderato
12
Ob.
Fg.

---

[1] Mozart ha usato questa combinazione in lavori famosi come il *Concerto per pianoforte* in do maggiore K503, nel I movimento (bb. 76-82) e nel III (bb. 83-91), come pure nelle *Nozze di Figaro*, nel duetto dall'atto I, scena 1 (bb. 67-73). Combinazioni simili si possono ascoltare, sempre nelle *Nozze di Figaro*, nell'aria "Venite, inginocchiatevi" dall'atto II, scena 3 (clarinetto e fagotto); nell'aria "Dove sono" dall'atto III, scena 8 (oboe e fagotto); e nel coro "Ricevete, o padroncina" dall'atto III, scena 11 (flauto e fagotto).

Es. 8-5. Schubert, *Sinfonia n. 8*, I mov., primo tema strumentato per flauto, clarinetto e fagotto

CD-3/TR. 19
INDEX 4/0:54

Allegro moderato
12
Fl.
Cl. in La
Fg.

Ma saremmo precipitosi se usassimo i raddoppi di ottava degli Ess. 8-4 e 8-5, perché indeboliremmo l'effetto di espansione dei registri che Schubert riserva per le bb. 20-1, e la grande cadenza delle bb. 28-9; queste soluzioni non sono perciò accettabili per la prima esposizione del tema. Nella partitura di Schubert il flauto entra quasi inavvertitamente a b. 26, quando raddoppia l'oboe per il *crescendo*, ma non si fa realmente sentire fino a quando non suona le note acute degli accordi cadenzali delle bb. 28-9.

Per l'accompagnamento

Vediamo ora come Schubert usa i legni in un ruolo diverso, cioè come accompagnamento, per introdurre il secondo tema del movimento. Nell'Es. 8-6 si può notare come i clarinetti si combinano prima con le viole e poi con i fagotti per realizzare la formula sincopata di accompagnamento.

CD-3/TR. 20

Es. 8-6. Schubert, *Sinfonia n. 8*, I mov., bb. 36-80

Allegro moderato

36

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in La

2 Fg.

2 Cr. in Re

2 Trb. in Mi

Tbn. A., T.
Tbn. B.

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

fz fp pp ff pizz.

44

2 Cl. in La

Vle

Vlc.

Cb.

pp

52

2 Cl. in La

2 Fg.

pp

2 Cr. in Re

pp

Vl. 1

pp

Vl. 2

pp

Vle

Vlc.

Cb.

60

2 Fl.

a 2

ffz

fz

fz

2 Ob.

a 2

ffz

fz

fz

2 Cl. in La

decresc.

a 2

ffz

fz

fz

2 Fg.

decresc.

ffz

fz

fz

2 Cr. in Re

a 2

ffz

fz

fz

Tbn. A., T.
Tbn. B.

ffz

fz

fz

Vl. 1

decresc.

ffz

fz

fz

Vl. 2

decresc.

ffz

fz

fz

Vle

ffz

fz

fz

Vlc.

decresc.

ffz

fz

fz

Cb.

decresc.

arco

ffz

fz

fz

68

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in La

2 Fg.

2 Cr. in Re

2 Trb. in Mi

Tbn. A., T.
Tbn. B.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

cresc. fz ffz p a 2

75

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in La
2 Fg.
2 Cr. in Re
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Possiamo quindi osservare che orchestrando diversamente ogni principale elemento tematico, Schubert comunica più efficacemente le specifiche caratteristiche di ogni idea, e rende più chiara la forma del movimento.

Varietà degli usi orchestrali

Vediamo ora come i legni possono realizzare le principali funzioni descritte a p. 257 in ambito orchestrale.

Uso melodico

Raddoppi all'unisono

Nel capitolo precedente abbiamo visto come assegnare la melodia ai singoli legni. Supponiamo adesso di aver scelto lo strumento giusto per un certo passaggio ma di non essere certi che sia abbastanza forte da sostenere da solo la melodia. In quali casi lo dovremmo raddoppiare con uno strumento uguale? In altre parole, due flauti suonano più forte di uno? Oppure, se due clarinetti, anziché uno, suonano lo stesso gesto musicale, il gesto sarà più intenso?

Gli esperti non sempre concordano sulla risposta da dare a queste difficili domande; tuttavia possiamo utilmente discutere la differenza "di suono" tra un oboe (o un altro legno) che sostiene una parte e due oboi impiegati sulla stessa parte, facendo riferimento a quanto detto sugli archi o sugli ottoni con sordina (p. 47 sgg. e p. 344 sgg.): la sordina degli archi, ad esempio, diminuisce il suono ma al tempo stesso modifica il timbro dello strumento. Similmente due stessi strumenti a fiato, dal momento che non possono essere perfettamente intonati tra loro, quando sostengono un passaggio all'unisono arricchiscono lo spettro sonoro o, in certi registri, addirittura lo confondono, perciò le essenziali caratteristiche timbriche dello strumento solo vengono alterate. Inoltre, usare due strumenti uguali per un assolo spesso impedisce la libertà espressiva che uno strumentista può dare alla frase, con il *rubato* o altri mezzi. Stiamo naturalmente parlando di normali assoli in brani orchestrali, non del *tutti* dove è richiesto pieno volume e dove i timbri individuali caratteristici hanno meno rilievo[2].

Per capire queste considerazioni attraverso il suono, prendiamo in esame una melodia di Rossini, tratta dalla Ouverture della *Semiramide*, prima come *solo* su ciascuno dei quattro principali legni e poi *a 2*.

CD-3/TR. 21

Es. 8-7. Rossini, *Semiramide*, Ouverture, bb. 178-81, per un legno solo e per legni a 2

178 Allegro
Fl. 1, poi a 2

178 Allegro
Ob. 1, poi a 2

178 Allegro
Cl. in La 1, poi a 2

178 Allegro
Fg. 1, poi a 2

[2] È comunque importante rendersi conto del fatto che il raddoppio all'unisono fra strumenti uguali o simili normalmente arrotonda il timbro, e che l'effetto aumenta se gli strumenti sono tre o addirittura quattro. Si tratta quindi di un ulteriore colore della tavolozza timbrica. Il volume invece non aumenta più di tanto, sia perché lo strumentista tende a impegnarsi di più se è da solo, sia perché alcune frequenze possono elidersi (per un noto fenomeno fisico). Anche negli accordi è preferibile non raddoppiare all'unisono strumenti uguali, come mostrano gli esempi di pp. 283-4. [n.d.c.]

Raddoppi all'ottava

CD-3/TR. 22

Nel cap. 7 abbiamo discusso i vantaggi del raddoppio dei legni all'ottava, il cui effetto è analogo all'uso che fa l'organista dei registri per aggiungere volume e colore alle note. Di solito l'organista accoppia la fondamentale (otto piedi) con un'ottava (quattro piedi) e con una doppia ottava (due piedi) dando vita ad un suono definito e forte. Aggiungere semplicemente altre fondamentali (otto piedi) otterrebbe come unico risultato quello di rendere più confuso il suono. Similmente, il raddoppio all'ottava dei legni è più efficace dell'unisono.

Es. 8-8. Rossini, *Semiramide*, Ouverture, bb. 178-81, per un legno solo e raddoppiato all'ottava

CD-3/TR. 23

178 Allegro
Cl. in La solo
Fg. 1 solo

178 Allegro
Fl. 1 solo
Ob. 1 solo

Ecco come Rossini ha effettivamente orchestrato il passaggio, sfruttando in modo ottimale il principio otto piedi/quattro piedi:

Es. 8-9. Rossini, *Semiramide*, Ouverture, bb. 177-92

177 Allegro
Cl. I in La solo
Fg. I solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. Cb.

181

Cl. in La

Fg.

Cr. 1 in Re

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

185

Fl. 1 solo

Ob. 1 solo

Cl. in La

Cr. in La

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

3, 4

p

Scegliere un colore per caratterizzare una frase o un gesto melodico

Di frequente, soprattutto nei poemi sinfonici, si usa un particolare colore strumentale (che può essere prodotto anche da un'associazione di colori strumentali) per il materiale melodico che rappresenta una persona o un oggetto. Più astrattamente, può anche rappresentare una *idée fixe* o un *Leitmotiv*. Si possono citare centinaia di casi dalla letteratura, dall'uso che fa Berlioz del clarinetto nella *Symphonie fantastique*, ai due clarinetti nell'Ouverture del *Freischütz* di Weber, all'uso del corno nel *Till Eulenspiegel* di Richard Strauss e all'incredibile inizio affidato al fagotto nella *Sacre du printemps* di Stravinsky. Abbiamo già accennato anche al fatto che nel diciannovesimo secolo il clarinetto era considerato l'usignolo dell'orchestra.

Assegnare un motivo o una melodia a un particolare strumento o a un gruppo di strumenti è un modo efficace per chiarire la forma di un brano; per esempio "Nuages", il primo movimento dei *Nocturnes* di Debussy, è aperto da accordi paralleli eseguiti dai clarinetti e dai fagotti; il solo gesto contrastante è affidato al corno inglese, come mostra il seguente esempio:

Es. 8-10. Debussy, *Nocturnes*, "Nuages", bb. 21-8

CD-3/TR. 24

Possiamo vedere che il motivo del corno inglese serve a definire l'inizio e la fine del pezzo; esso ripropone elegantemente il riaffacciarsi degli accordi iniziali al momento del ritorno alla tonalità iniziale, 23 bb. prima della fine; non è mai usato nella parte centrale del movimento. Possiamo quindi considerare il gesto del corno inglese come rivolto a rendere chiaro uno schema formale A-B-A.

Nel secondo *Nocturne*, "Fêtes", Debussy usa con parsimonia certi colori, fatti di specifici gruppi di strumenti, facendoli comparire ciclicamente, come quello che esegue la figura staccata delle bb. 27-9.

CD-3/TR. 25

Es. 8-11. Debussy, *Nocturnes*, "Fêtes", bb. 27-9

Un peu plus animé

27

C. ing.

Cl. in La

Fg. 1, 2

Fg. 3

La stessa combinazione è usata di nuovo, quattro battute più tardi, e si sente più volte nel riepilogo della prima parte, che comincia a b. 208 e seguenti. Anche se il movimento è ricco di una grande varietà di combinazioni strumentali di vario colore, Debussy ha scelto di mantenere lo stesso gruppo di strumenti per insistere sulle ripetizioni di questo frammento melodico.

Trattamento armonico

Pedale di accompagnamento

Esaminiamo adesso i modi in cui i compositori hanno usato i legni per realizzare armonie o accompagnamenti. In numerosi *tutti* del repertorio classico e romantico, i fiati (con i corni) sono stati utilizzati per rinforzare l'armonia suonando uno o più pedali che danno un forte, continuo e solido sostegno alla musica. Ecco l'esposizione iniziale del tema nella *Sinfonia* n. 29 K201 di Mozart, che ha l'organico tipico della prima orchestra classica.

Es. 8-12. Mozart, *Sinfonia n. 29 K201*, I mov., bb. 1-5

CD-3/TR. 26

Allegro moderato

Ob.

Cr. in La

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

Il primo *tutti* del movimento, nell'Es. 8-13, mostra il tradizionale uso del pedale di la, sia negli oboi sia nei corni. Nelle prime sinfonie classiche i corni eseguono gli stessi pedali di tonica e dominante affidati agli oboi; altrove raddoppiano altri legni per rinforzarli[3]. Per questa ragione i corni sono stati inseriti nelle partiture giusto sotto i legni (sopra le trombe), e lì sono rimasti fino a oggi.

Es. 8-13. Mozart, *Sinfonia n. 29 K201*, I mov., bb. 13-23

CD-3/TR. 27
INDEX 1/0:00

Allegro moderato

2 Ob.

2 Cr.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

[3] Dall'orchestra classica in poi i corni sono considerati in parte legni e in parte ottoni, e alternano il loro compito. Il corno è anche membro del quintetto di legni così come del quintetto di ottoni.

Per un confronto, prendiamo in considerazione questo passaggio senza il pedale di tonica: senza le note tenute manca di stabilità e di potenza nelle prime sei battute. Si noti anche come il pedale rinforzi la cadenza, specialmente quando il secondo corno salta di ottava per sottolineare la dissonanza.

CD-3/TR. 27
INDEX 2/0:23

Es. 8-14. Mozart, *Sinfonia n. 29 K201*, I mov., bb. 13-23, senza pedale

Accompagnamento tenuto

Le ampie armonie tenute affidate ai legni sono una soluzione comune nelle orchestrazioni del periodo classico e romantico. Per esempio, nell'Ouverture delle *Nozze di Figaro* di Mozart le armonie sono sostenute dal lento contrappunto eseguito dal flauto e dall'oboe, che accompagna un movimentato tema degli archi. Si noti che i fagotti non prendono parte al contrappunto, ma raddoppiano i violoncelli. Essendo l'unico strumento che non appartiene agli archi, il fagotto aggiunge un bellissimo colore nuovo, avvertibile anche se suona molto piano. Probabilmente Mozart aveva anche ragioni pratiche per affidare la melodia al fagotto: all'epoca le file dei violoncelli e dei contrabbassi erano poco numerose, e i fagotti venivano spesso usati per rinforzare la linea del basso. Oggi rimane il bel colore. Si noti l'ampia distanza tra gli archi, il flauto e l'oboe, che dà risalto al contrappunto tenuto senza distrarre l'attenzione dall'idea tematica principale.

Es. 8-15. Mozart, *Le nozze di Figaro*, Ouverture, bb. 19-42

CD-3/TR. 28

19

Fl. 1.

Ob. 1.

Fg.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc. Cb.

23

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. in La *p*

Fg.

Cr. in Re *p*

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc. Cb. Vlc.

29

Fl. *ff* a 2 *fp*

Ob. *ff* a 2 *fp*

Cl. in La *ff* *fp*

Fg. *ff* *fp*

Cr. in Re *ff* *fp*

Trb. in Re *ff*

Timp. *ff*

Vl. 1 *ff* *f* *p*

Vl. 2 *ff* *f* *p*

Vle *ff* *f* *p*

Vlc. Cb. *ff* Cb. *f* *p*

Le armonie tenute affidate ai legni sono usate con efficacia in tutta l'Ouverture. Per esempio gli accordi creati da flauti, oboi e clarinetti a b. 35 e seguenti rinforzano il *tutti* cadenzale delle bb. 43-5 (Ess. 8-15 e 8-16). Immediatamente dopo, le armonie cadenzali sono prolungate dalla ripetizione agitata della dominante la^4 da parte dei violini – un effetto comune in questo periodo – così come le punteggiature accordali di legni, ottoni, viole, violoncelli e contrabbassi (Es. 8-16).

CD-3/TR. 29

Es. 8-16. Mozart, *Le nozze di Figaro*, Ouverture, bb. 43-58

48
Fl.
Ob.
a 2
Cl. in La
a 2
Fg.
Cr. in Re
a 2
Trb. in Re
a 2
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
53
Fl.
Ob.
Cl. in La
Fg.
Cr. in Re
Trb. in Re
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Nell'Es. 8-17, tratto dall'Ouverture del *Fledermaus* di Johann Strauss figlio, le armonie sostenute, senza nulla togliere alla leggerezza del passaggio, aiutano a focalizzare l'attenzione sulla natura briosa del tema e del suo accompagnamento, e nello stesso tempo tengono insieme armonicamente le frasi. Il compositore, però, interrompe questo pedale a b. 83, separando così la prima esposizione della melodia dalla seconda, in modo che si senta chiaramente l'anacrusi dei violini della seconda esposizione. L'interruzione offre anche un naturale momento di respiro ai fiati, la cui omissione più avanti contribuirà alla tensione crescente dopo b. 99.

CD-3/TR. 30

Es. 8-17. J. Strauss, *Die Fledermaus*, Ouverture, bb. 76-101 (l'anacrusi alla prima esposizione del tema a b. 76 è stata omessa)

76 Allegro
Fl.
Cl. in La
Fg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. Cb.
p
pp
p
arco

81

Fl.

Ob.

1.

p

Cl. in La

Fg.

p

Vl. 1

p

Vl. 2

p

Vle

p

Vlc.
Cb.

pizz.

p

86

Fl.

p

Ob.

Cl. in La

p

Fg.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

arco

D.B.

91

Fl.

Ob.

Cl. in La

Fg.

1.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

96

Cl. in La

a 2

poco rit.

Fg.

Cr. in Fa 1, 2

p

Vl. 1

poco rit.

Vl. 2

Vle

Vlc.
Cb.

Lo studio delle ouverture di J. Strauss e di Mozart, per i diversi modi con i quali i gesti armonici sono sostenuti, porta a una più profonda comprensione della scrittura orchestrale tipica della fine del Settecento e dell'Ottocento. Consigliamo di studiare queste partiture alla ricerca di altri esempi di armonie tenute, inclusi i pedali, affidate ai legni. Se dovrete orchestrare o trascrivere un lavoro in quello stile, usate questo tipo di scrittura ogni volta che se ne presenti l'occasione.

Ci concentreremo ora sulla scrittura omofonica e su quella contrappuntistica per i legni; a seconda del contesto, in tali passaggi i legni presenteranno la melodia o l'armonia.

Scrittura omofonica per legni

Fino al diciannovesimo secolo i legni, con o senza corni, sono stati scarsamente utilizzati per i passaggi omofonici; nella letteratura musicale successiva troviamo tuttavia molti esempi di pura scrittura omofonica, estesa a poche battute o a interi passaggi.

Come esercizio preliminare consigliamo di ridurre per pianoforte gli Ess. 8-11, 8-29 e 8-40. Si analizzino i raddoppi e la spaziatura di ogni linea melodica e accordo, nonché la condotta delle voci nelle successioni armoniche, e si noti come il compositore ha fatto il più efficace uso dei registri di ciascuno dei legni. Nella riduzione la melodia, se è importante, dovrebbe venir fuori chiaramente e non essere oscurata dall'armonia. Se la successione armonica in sé è di primario interesse, allora dev'essere ridotta dalla scrittura orchestrale in modo tale da mimare le distinzioni di registro dei legni che il compositore ha usato nell'originale, per creare un'ombreggiatura chiara o scura, una dinamica *piano* o *forte*, per un accordo in posizione fondamentale o in rivolto.

Prima di dare un'occhiata ad alcuni esempi tratti dalla letteratura, esaminiamo alcuni dei più efficaci usi del raddoppio e della spaziatura in un accordo. Anche se in generale la scrittura omofonica per legni – in particolare i raddoppi, la spaziatura e la selezione degli strumenti – sono stati usati dai diversi compositori in modo caratteristico del proprio stile, possiamo comunque ricavare dalle loro composizioni alcuni principi generali da tenere a mente.

Accordi per legni a coppie

Gli accordi per legni a coppie possono esser disposti in quattro modi:

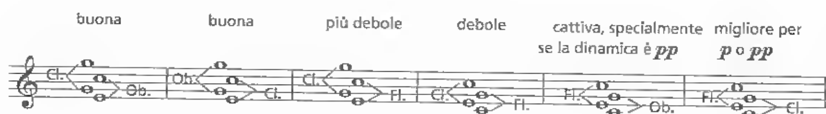
Es. 8-18. Accordi per legni a coppie

CD-4/TR. 1

1. La sovrapposizione di una coppia di legni sopra l'altra è probabilmente la soluzione più usata, ma occorre essere sicuri che la nota melodica più importante sia in un buon registro dello strumento a cui viene assegnata.
2. L'incrocio delle parti strumentali è una soluzione più ingegnosa perché mescola i colori strumentali, ma dev'essere usata con cautela perché le note di certi registri di alcuni strumenti tenderanno a predominare su quelle di altri strumenti che non hanno uguale energia[4].

CD-4/TR. 2
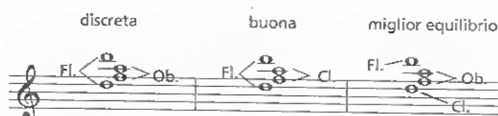
Es. 8-19. Accordi con incrocio delle parti strumentali



3. L'inclusione di un gruppo strumentale in un altro può presentare problemi simili all'incrocio; in particolare può disturbare l'equilibrio dei timbri.

CD-4/TR. 3

Es. 8-20. Accordi con l'inclusione di una coppia di legni



La terza combinazione (dell'Es. 8-20) racchiude l'oboe fra due diversi timbri strumentali. Non solo è una soluzione più equilibrata, perché il clarinetto è più forte del flauto sul re^4, ma aggiunge anche colore all'accordo.

4. L'embricazione delle parti strumentali (raddoppiando gli strumenti all'unisono) era in uso prima del ventesimo secolo molto più di oggi; come abbiamo visto, questa soluzione oscura le caratteristiche timbriche di tutti i gruppi di strumenti, e spesso rafforza una nota che non deve necessariamente ricevere una particolare enfasi. Naturalmente nel *tutti* orchestrale tale tecnica rappresenta ancora una soluzione comune[5].

---

[4] Va notato che l'indicazione "debole" non vuol dire sbagliato, ma semplicemente non adatto a tutti i contesti e a tutte le dinamiche. [n.d.c.]

[5] L'alternanza fra incrocio (2) e sovrapposizione (1) è abbastanza frequente, ed è spesso determinata dalla volontà di evitare quarte giuste fra due strumenti uguali, cosa che è sempre fonte di incertezze di intonazione, anche in contesti non tonali. Inoltre, la scelta delle varie soluzioni sopra esposte è una scelta stilistica decisiva: alcuni compositori preferiscono far emergere chiaramente i timbri strumentali individuali, altri preferiscono annullarli l'uno nell'altro. [n.d.c.]

Accordi per legni più numerosi

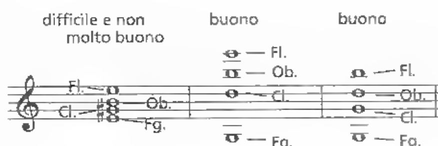
Quando si usano tre o quattro strumenti per fila si applicano gli stessi criteri sulla sovrapposizione, l'intreccio, l'inclusione e l'embricazione. Consigliamo di assegnare a ogni strumento le note che sia tecnicamente sia come registro non disturbino l'equilibrio dell'accordo o il flusso della melodia. Nella parte seconda del volume, dedicata all'orchestrazione, si troveranno ulteriori suggerimenti.

Accordi con un timbro diverso per ogni nota

Nella maggior parte dei casi è meglio evitare l'uso di accordi in cui ogni nota ha un timbro diverso: sono difficili da bilanciare e spesso tendono a stonare. Tuttavia funzionano meglio quando sono scritti per singoli legni in una piccola orchestra, soprattutto se ben spaziati, permettendo a ogni strumento di suonare nel proprio registro ideale. Nell'Es. 8-21 si può notare che la spaziatura preferita ha gli intervalli più ampi tra il basso e la voce successiva più alta. La posizione stretta dei legni più acuti (le note superiori dell'accordo) è pratica abituale.

Es. 8-21. Accordi con un legno diverso per ogni nota

CD-4/TR. 4

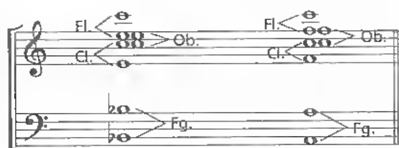


Spaziatura

I compositori trattano spesso la spaziatura dell'accordo in modo molto personale. Gli esempi tipici di Beethoven e altri compositori dell'Ottocento[6], come anche l'esempio di Stravinsky, mostrano questo.

Es. 8-22. Spaziatura tipica in una composizione di Beethoven
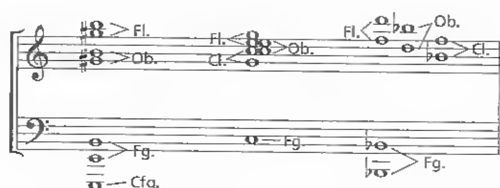
CD-4/TR. 5



[6] Si noti che nei casi riportati dall'Es. 8-23 il registro centrale vuoto è normalmente occupato dai corni. [n.d.c.]

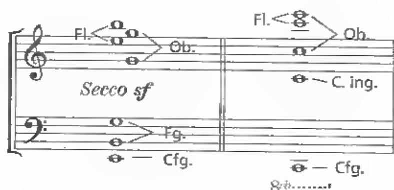
CD-4/TR. 6

Es. 8-23. Spaziatura diffusa in molti lavori ottocenteschi



CD-4/TR. 7

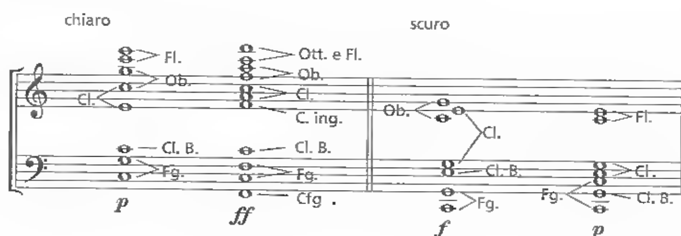
Es. 8-24. Due spaziature di Stravinsky



Dalla combinazione fra la posizione degli accordi e la scelta degli strumenti deriva il colore chiaro o scuro:

CD-4/TR. 8

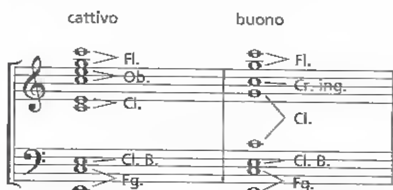
Es. 8-25. Colori chiari o scuri



Lo studente di orchestrazione deve prestare particolare attenzione alla spaziatura degli accordi in primo rivolto, specialmente quando la terza che è al basso è raddoppiata da un membro grave della sezione piuttosto che da uno acuto. Questa spaziatura deve preservare il suono "aperto" dell'accordo in primo rivolto:

CD-4/TR. 9

Es. 8-26. Spaziatura dell'accordo in primo rivolto



Esempi di passaggi omofonici

Studiamo ora tre passaggi omofonici dalla letteratura orchestrale.

Berlioz, *La Damnation de Faust*, "Menuet des follets"

Es. 8-27. Berlioz, *La Damnation de Faust*, "Menuet des follets", bb. 125-40

CD-4/TR. 10

Presto e leggiero 𝅗𝅥 = 144
125
Fl.
Ott.
Ob.
Cl. in Si♭
Cl. B. in Si♭
Fg.
Cr. in Fa
Cr. in Re
Trb. in Re
Cornetta in La
Tbn.
Timp.
Trg.
Piatti
étouffez le son.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
pizz.
ff
mf
p

131

Fl.

Ott.

Ob.

Cl. in Si♭

Cl. B. in Si♭

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

136

Fl.

Ott.

Ob.

Cl. in Si♭

Cl. B. in Si♭

Fg.

a 4

ff

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

f

Il veloce passaggio qui riportato, tratto dal movimento dei "Folletti", mostra due ottavini e un flauto, raddoppiati dagli oboi, che suonano costantemente contro lo sfondo ritmico-armonico a mo' di marcia sostenuto dai due clarinetti, clarinetto basso e archi.

Schumann, *Seconda Sinfonia*, quarto movimento

In queste battute dalla *Seconda Sinfonia* di Schumann si trova una scrittura omofonica dei legni molto caratteristica. Il raddoppio della linea dell'oboe da parte della viola sola all'ottava e della linea del secondo fagotto da parte del violoncello solo creano una morbida transizione verso l'entrata di tutti gli archi a b. 288. Il colore del raddoppio con oboe e fagotto verrà ancora mantenuto per alcune battute dopo che l'ottava sul sol è stata raggiunta (a b. 291).

Es. 8-28. Schumann, *Sinfonia n. 2*, IV mov., bb. 272-91

CD-4/TR. 11

282 dolce
Fl. Ob. Cl. in Si♭ Fg. Vl. 1 Vl. 2 Vle Vlc.
p dolce Solo Tutti

W. Schuman, *New England Triptych*, terzo movimento, "Chester"
L'inizio di questo movimento è un eccellente esempio di semplice inno in cui i legni simulano la presenza di un organo. Si osservi l'efficace trattamento dei raddoppi e della condotta delle parti. Il flauto neutralizza in parte il carattere nasale dell'oboe, facendo sembrare il suono ancora più organistico. La massa timbrica dei fiati che ha dato inizio al movimento si assottiglia a b. 13, quando entra il clarinetto basso portando un gradito cambiamento. Se Schuman avesse introdotto qui un violoncello o un contrabbasso, avrebbe tolto qualcosa alla freschezza del suono degli archi nel periodo che comincia a b. 18 (qui non riportato).

Es. 8-29. W. Schuman, *New England Triptych*, III mov., "Chester", bb. 1-17

CD-4/TR. 12

Scrittura contrappuntistica per legni

Dal momento che la sezione dei fiati non era predominante nell'orchestra del periodo barocco e classico, non ci sono molti esempi autonomi di scrittura fugata o imitativa, anche se naturalmente si possono trovare centinaia di esempi di singoli legni che suonano in imitazione con gli archi o con altri fiati. Nei periodi successivi, tuttavia, i passaggi contrappuntistici scritti specificamente per legni sono diventati una caratteristica di molti importanti lavori orchestrali.

Dal momento che ognuno dei legni ha un suo specifico colore, la scrittura contrappuntistica – specie se unita a buoni ritmi – può rivelarsi molto efficace. Ecco tre diversi esempi di scrittura contrappuntistica per legni dalla letteratura orchestrale.

Mozart, *Sinfonia* n. 38 K504, terzo movimento

La meravigliosa imitazione dei legni, nel passaggio riportato, offre stabilità armonica alla melodia dei violini primi e rafforza il suo carattere solare.

Es. 8-30. Mozart, *Sinfonia n. 38 K504*, III mov., bb. 120-38

CD-4/TR. 13

Presto

120

Fl.

Ob.

Fg.

Cr. in Fa

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc. Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

126

arco

arco

arco

Britten, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, Fuga

Ecco una delle poche esposizioni fugate con tutti i crismi scritta esclusivamente per legni. Notate come fa ampio uso dei registri caratteristici di ogni membro del gruppo. Ascoltate attentamente i molti casi in cui strumenti simili suonano all'unisono (*a 2*).

CD-4/TR. 14

Es. 8-31. Britten, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, Fuga, bb. 1-55

13
Ott.
Fl. 1, 2
p
19
Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
a 2
mp
pp
pp
25
Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. in Si♭ 1, 2
a 2
mf
(pp)
(pp)
(pp)
30
Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. in Si♭ 1, 2
cresc.
cresc.
cresc.

35

Ott.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. in Si♭ 1, 2

40

Ott.

f *pp*

Fl. 1, 2

f *pp*

Ob. 1, 2

f *pp*

Cl. in Si♭ 1, 2

ff *p*

Fg. 1, 2

a 2

ff

45

Ott.

cresc.

Fl. 1, 2

cresc.

Ob. 1, 2

cresc.

Cl. in Si♭ 1, 2

cresc.

Fg. 1, 2

(*ff*)

Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, "L'Adoration de la terre"

Probabilmente è uno dei più ingegnosi passaggi di tutta la letteratura orchestrale: vi si può vedere un contrappunto estremamente raffinato.

Es. 8-32. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte I, "L'Adoration de la terre", bb. 40-60

CD-4/TR. 15

44

Fl. 1
Fl. in Sol
C. ing. — *sim.*
Cl. in Re — *sim.* — *poco più f*
Cl. in La 1 — *mf*
Cl. in La 2 — *mf*
Fg. 1 — *sim.* — *mf*
Fg. 2 — *mf*
Cfg. 1 — *p*
Cr. in Fa — *mp*
Cb. solo

49

Fl. 1
Fl. in Sol
Cl. in Re
Cl. in La 1
Cl. in La 2
Fg. 1
Fg. 2
Cfg. 1
Cfg. 2 — *p*
Cb. solo

52

Fl. in Sol

Ob. 1

Solo

mf *stacc.*

Cl. in La 2 muta in Cl. in Si♭2

Cl. in La 2

54

Fl. 1

mf

Fl. 2

mf

Fl. in Sol

Ob. 1

stacc.

Cl. in Re 1

Solo

ff

Cl. in Si♭2

f

56

Fl. 1

Fl. 2

Fl. in Sol

Ob. 1

C. ing.

Solo

Cl. in Re

Solo

sempre ff

Cl. in La 1

très en dehors

Cl. in Si♭ 2

Cfg. 1

mf

Cfg. 2

mf

con sord. (arco)

Vlc. solo

6 Cb. soli

con sord.

pizz.

59

Ott. 1
Ott. 2
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 2
C. ing.
Cl. in La 1
Cl. in Si♭ 2
Cfg. 1
Cfg. 2
Vlc. solo
6 Cb. soli

p Flt.

Praticamente ognuno dei legni ha sempre una parte completamente separata: è come se sentissimo il suono della natura in una notte di primavera; gli splendidi armonici dei contrabbassi divisi che cominciano a b. 57 aggiungono al tutto un tessuto misterioso. Niente sembra avere un ritmo preciso; tuttavia ogni linea è precisamente notata in $\frac{2}{4}$ o in $\frac{3}{4}$. L'estrema varietà ritmica che si sente dà un'impressione di meravigliosa libertà.

Nonostante le molte parti autonome, la musica è cristallina perché Stravinsky ha orchestrato ogni gesto melodico nel miglior registro dello strumento a cui è affidato. Per esempio la doppia articolazione dell'ottavino all'inizio suona perfettamente naturale, così come la frequente sovrapposizione di ritmi tre contro due e quattro contro sei. Notate come sono divise le acciaccature, secondo un tipico metodo di Stravinsky: a b. 40 il primo clarinetto suona l'acciaccatura sulla prima nota, il secondo sulla terza, il primo di nuovo sulla quinta e così via. In questo modo le acciaccature suonano più fresche perché nessun esecutore è stanco di ripetere costantemente la stessa figura. Inoltre, ogni esecutore articolerà in modo leggermente diverso, caratterizzando ogni acciaccatura. Stravinsky usa la divisione dei ruoli dei legni in molte occasioni simili, particolarmente in *Petruška*. Studiate l'estratto attentamente, perché contiene una delle più ponderate e brillanti scritture per legni mai realizzate.

Uso dei legni per creare un colore contrastante

Uno degli utilizzi più comuni del gruppo dei legni è finalizzato a creare un colore contrastante rispetto agli archi. Si tratta di un obiettivo che è possibile raggiungere in molti modi; per esempio una sezione dell'orchestra può alternarsi con l'altra, come nell'Es. 8-33, in cui ogni sezione di fatto si fonde nell'altra; l'accordo dei legni si dissolve nell'accordo degli archi (b. 236), e alla fine Brahms presenta l'accordo con gli archi e poi lo colora per mezzo dei legni, la cui disposizione delle parti, leggermente diversa, sostiene l'ottava superiore che era stata suonata in precedenza dagli stessi legni, a b. 235.

Es. 8-33. Brahms, *Sinfonia n. 2*, III mov., bb. 233-40

CD-4/TR. 16

Allegretto

poco sostenuto

Fl.
Ob.
Cl. in La
Fg.
Cr. in Sol
Cr. in Do
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Un altro esempio di efficace alternanza tra le parti si può trovare all'inizio del Trio della *Prima Sinfonia* di Schumann: qui gli archi accennano un breve gesto, poi ripreso dai legni e dai corni (due battute più avanti si aggiungono le trombe), che si caratterizza come l'elemento unificatore dell'intero movimento; quando più avanti viene suonato dalle due sezioni contemporaneamente (b. 60) ne risulta un senso di completezza e risoluzione.

CD-4/TR. 17

Es. 8-34. Schumann, *Sinfonia n. 1*, III mov., bb. 48-79

Molto più vivace (𝅗𝅥 = 108)

Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cr. in Re
Trb. in Re
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

49 1. 1., 2. a 2

p *cresc.* *p cresc.*

60

Fl. — 1. — *p*

Ob. — *p*

Cl. in Si♭

Fg. — *p*

Cr. in Re — *p*

Trb. in Re — 1. — *p*

Tbn. — 3. — *cresc.*

Timp.

Vl. 1 — *p*

Vl. 2 — *p*

Vle — *p*

Vlc. — *p*

Cb. — *cresc.*

Il seguente è un chiaro e famoso esempio di scrittura antifonale, tratto dal primo movimento della *Terza Sinfonia* di Beethoven. Il compositore era solito assegnare un gesto a membri diversi degli archi e dei legni per poi concludere il passaggio con un *tutti* cadenzale: l'Es. 8-35 comincia dal *fortissimo* che segue l'esposizione del tema principale; qui Beethoven ottiene un repentino contrasto a b. 45, mettendo in circolo un motivo di tre note suonato dapprima dall'oboe, poi ripetuto a diverse altezze dal clarinetto, dal flauto e dai violini primi. L'intero dialogo ricomincia a b. 49 e a b. 53, ma questa volta il gioco si modifica con il

clarinetto e il fagotto che entrano in ottave, introducendo un gesto conclusivo suonato dai legni al completo e dagli archi in ottava e unisono (i corni e le trombe suonano dominante-tonica).

Si può assumere come regola generale, anche se le eccezioni non mancano, che molti grandi compositori cambiano sia pur di poco un'idea musicale, una orchestrazione o altro quando la usano per la "terza volta"; la ripetizione modificata di solito funge da anello di congiunzione con una nuova idea o un nuovo passaggio.

Es. 8-35. Beethoven, *Sinfonia n. 3*, I mov., bb. 37-57

CD-4/TR. 18

44
Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cr. in Mi♭ 1, 2
Cr. in Mi♭ 3
Trb. in Mi♭
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
p dolce
a 2
51
Cr. in Mi♭
a 3
sf
ff
p

Uso dei legni per raddoppiare altri strumenti dell'orchestra

La sezione dei legni deve spesso raddoppiare gli archi, specialmente nel *tutti*. Nel diciottesimo e diciannovesimo secolo erano molto comuni i raddoppi all'unisono, mentre oggi si usano più spesso i raddoppi di ottava perché, come abbiamo scoperto in precedenza in questo stesso capitolo, i raddoppi all'unisono tolgono chiarezza alle linee rendendo più "spesso" il suono e oscurando gli armonici superiori di entrambi gli strumenti.

Anche se i raddoppi di certi passaggi possono sembrare non necessari o inefficaci, il timbro che ne risulta sarebbe diverso senza il raddoppio. Immaginiamo per esempio come suonerebbe il seguente passaggio dalla *Sinfonia fantastica* di Berlioz senza il raddoppio all'unisono del flauto solo con il violino solo. La variante non avrebbe né il calore né la ricchezza della versione di Berlioz (Es. 8-36), soprattutto quando la melodia si lancia verso l'acuto.

Es. 8-36. Berlioz, *Symphonie fantastique*, III mov., bb. 20-37

CD-4/TR. 19

Un raddoppio insolito e bello si trova all'inizio del secondo movimento della *Prima Sinfonia* di Brahms. Abbiamo già visto l'effetto dei due fagotti che raddoppiavano il basso nel tema iniziale dell'Ouverture delle *Nozze di Figaro* di Mozart. Qui un fagotto solo raddoppia all'ottava il tema dei violini primi (Es. 8-37), rafforzando la melodia e aggiungendo calore alle già ricche armonie.

CD-4/TR. 20

Es. 8-37. Brahms, *Sinfonia n. 1*, II mov., bb. 1-6

Gli esempi di raddoppio degli archi da parte dell'intera sezione dei legni abbondano nella letteratura del diciannovesimo e ventesimo secolo. Nel nostro primo estratto i violini primi sono raddoppiati all'ottava dai

flauti e dall'ottavino, le viole all'ottava dagli oboi e dai clarinetti – che completano le armonie dell'ottava acuta – e i violoncelli dai fagotti sia all'unisono sia all'ottava.

Es. 8-38. Dvořák, Ouverture *Karneval*, bb. 25-31

CD-4/TR. 21

Il secondo esempio comincia con un colore scuro che diventa sempre più brillante mano a mano che sale verso l'acuto; il trucco consiste naturalmente nel controllare la dinamica degli ottoni in modo da lasciar emergere gli archi e i legni. Il passaggio suonerebbe più esuberante se all'inizio si usasse l'ottavino all'ottava superiore, ma chiaramente ciò non era nell'intenzione del compositore, perché avrebbe disturbato il sentimento sommesso qui rappresentato.

CD-4/TR. 22

Es. 8-39. Čajkovskij, *Sinfonia n. 6*, I mov., bb. 237-44

240

Fl. 1

Fl. 2

Ott.

Ob. 1, 2

Cl. in La 1

Cl. in La 2

2 Fg.

Cr. in Fa 1, 2

Cr. in Fa 3, 4

Trb. in Si♭

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

243

Fl. 1
ff

Fl. 2
ff

Ott.

Ob. 1, 2
ff

Cl. in La 1
ff

Cl. in La 2
ff

2 Fg.
ff

Cr. in Fa 1, 2
ff

Cr. in Fa 3, 4
ff

Trb. in Si♭
ff

Tbn. 1, 2
ff

Tbn. 3
ff

Tu.

Timp.

Vl. 1
ff

Vl. 2
ff

Vle
ff

Vlc.
ff

Cb.
ff

Il nostro terzo esempio mostra il raddoppio leggero in una forma particolarmente riuscita, tale da offrire una completa ricapitolazione delle due frasi dalle quali era preceduto, rispettivamente per archi soli e per legni soli. Nell'Es. 8-40 le due sezioni si uniscono infatti in una terza frase, che introduce la coda del brano.

Notate la disposizione delle parti, con le viole sopra i violini secondi nelle prime quattro battute; dal momento che i violini secondi suonano così nel grave, richiedono il raddoppio del secondo clarinetto e del corno con sordina. Notate anche il modo in cui Copland orchestra il *diminuendo*, togliendo l'oboe alla quinta battuta (in questo registro molto grave suonerebbe troppo forte), e sostituendolo con il suono ricco e tranquillo del secondo flauto, per portare a termine il raddoppio dei violini. È interessante notare che il corno, che raddoppia i violini secondi per quattro battute, passa poi a suonare per terze, sottolineando così la nota reale mi, la terza della triade maggiore di do, appena prima del numero [71]. Questo accordo, senza la dominante sol, è un lontano parente dell'accordo finale della *Symphonie de psaumes*, ma qui si mostra molto tranquillo e pacato in confronto alla luminosa disposizione del lavoro di Stravinsky.

CD-4/TR. 23

Es. 8-40. Copland, *Appalachian Spring*, 70-71

Nuovi tipi di articolazione per legni

I legni offrono due tipi di articolazione di base, lo staccato e il legato; lo staccato può avere singola, doppia o perfino tripla articolazione. Il colpo di lingua che contraddistingue lo staccato può essere *duro* o *morbido*, dando così origine a differenti tipi di articolazione a seconda delle necessità. Alcuni compositori moderni hanno anche escogitato un certo numero di nuove forme di articolazione, fra le quali ora ne esamineremo due.

Unisoni "pulsanti"

Un lungo assolo per flauto e oboe, tratto dal movimento finale di *La Mer* di Debussy, mostra i due strumenti all'unisono, ma si tratta di un unisono che "pulsa": l'oboe prende le note tenute del flauto e le diminuisce per due o per tre, con un processo che fa sembrare il tema più animato di quello che potrebbe essere se l'oboe raddoppiasse il flauto con gli stessi valori ritmici.

Es. 8-41. Debussy, *La Mer*, III mov., bb. 157-70

CD-4/TR. 24

Plus calme et très expressif

Retardez un peu pendant ces 4 mesures

157

Fl.
1. Solo
pp

Ob.
1. Solo
pp

Cr. in Fa 1, 2

Cr. in Fa 3, 4
pp

Arpa 1
SOL♮ MI♮
pp

Arpa 2
SOL♮ MI♮
pp

Vl. 1
pp
(1ers de chaque pupitre Soli)
sur la touche

Vl. 2
pp

Vle
sur la touche
pp

Vlc.
molto pp

Cb.
4 D.B. Soli
pp

Reprenez peu à peu le Mouvt
161
Fl.
Ob.
Cl.
Cr. in Fa 1, 2
Cr. in Fa 3, 4
Arpa 1
Arpa 2
DO♭
SI♮
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

165

Fl. *p* *p* *più p*

Ob. *p* *p* *più p*

Cl. *p* *p* *p* *p*

Cr. in Fa 1, 2 1. *pp*

Cr. in Fa 3, 4 3. *pp*

Arpa 1

Arpa 2

Vl. 1

Vl. 2 *pp* *pp*

Vle

Vlc.

Cb.

168

Retenu

Fl.
pp
più pp

Ob.
pp
più pp

Cl.
1.
pp

Cr. in Fa 1, 2
più pp

Cr. in Fa 3, 4
più pp

Arpa 1
più pp

Arpa 2
più pp

Vl. 1

Vl. 2
pizz.
più pp

Vle
più pp

Vlc.

Cb.

Questa tecnica mette in luce la diversità timbrica fra il flauto e l'oboe: quando entrambi raggiungono il loro registro grave, la linea pulsante dell'oboe assume maggior peso rispetto a quella più tranquilla del flauto[7].

Articolazioni diverse sulla stessa linea melodica

In questo breve estratto dalla *Symphonie de psaumes* di Stravinsky, i legni sono divisi in modo tale che la stessa figurazione è suonata in staccato da uno strumento e in legato da un altro; si vedano per esempio le linee del secondo e del quarto oboe o le linee dei tre fagotti. Le sole linee che sono sempre legate sono la melodia, raddoppiata dal primo e terzo oboe, e l'arpeggio del corno inglese. L'effetto complessivo di questo meraviglioso accompagnamento è simile a quando i violini primi suonano con l'arco e i secondi pizzicano la stessa linea.

Es. 8-42. Stravinsky, *Symphonie de psaumes*, I mov., bb. 26-36

CD-4/TR. 25

[7] È una tecnica molto semplice, tale da non richiedere sforzi particolari agli esecutori, mentre può creare straordinari effetti, anche attraverso lievi "sfasature" semitonali. Negli ultimi decenni è stata approfondita da numerosi compositori. [n.d.c.]

Effetti speciali

I compositori sperimentano costantemente nuovi suoni e nuovi approcci agli strumenti, specialmente per i legni; anche se centinaia di nuove tecniche non hanno incontrato un gradimento tale da farle includere nella maggioranza delle recenti composizioni orchestrali, potete sentirvi liberi di provarle ancora. È meglio comunque informarsi presso un professore d'orchestra con molta esperienza per sapere se un certo effetto riesce bene nell'esecuzione; inoltre, all'inizio del lavoro devono essere impartite chiare istruzioni su come realizzare tale effetto. La maggior parte dei problemi che nascono dalle partiture contemporanee ha infatti origine proprio in una notazione insolita per l'esecutore.

Gli esempi di ottime nuove tecniche per legni abbondano. Nel suo ingegnoso piccolo trio per oboe, arpa e viola dai *Seven Studies on Themes of Paul Klee*, Gunther Schuller impiega con successo alcune tecniche nuove per simulare il suono di una danza araba. Si può notare come vengono date chiaramente istruzioni specifiche, come già detto un complemento necessario a ogni partitura che richieda tecniche di produzione del suono non ortodosse.

Es. 8-43. G. Schuller, *Seven Studies on Themes of Paul Klee*, "Arab Village", bb. 60-73 (arpa, viola sola e violoncello non sono compresi nella registrazione sonora)

CD-4/TR. 26

Allegro (♩ = ca. 136)

60 (lunga)

Ob. 1

près de la table

Hp.

Vla. solo

(much bow)

Vlc.

66

Ob. 1

Hp.

Vla. solo

Vlc.

*R = 1/4 tone lower

71

Ob. 1

Hp.

Vla. solo

Vlc.

The harp tunes [notation] and [notation] 1/4 tone lower

On the Oboe, the fingering is as follows:

the flat B♮: [fingering diagram] g♯ key the flat E♭: [fingering diagram] c key

Molte partiture polacche mostrano una grande varietà di nuovi effetti: nel seguente esempio dal *Dies irae* di Krzysztof Penderecki[8] i legni dapprima suonano la nota più acuta che sono in grado di produrre, poi trillano su specifiche note fino alla fine della linea nera con la freccia.

CD-4/TR. 27

Es. 8-44. Krzysztof Penderecki, *Dies irae*, "Apocalypsis", bb. 2-4

2 Più vivo
change to Fl. 1, 2
Fl. 1, 2 Picc.
Fl. 3, 4
3 Ob.
tr sim.
1 2 3
Alt. Sax. 1, 2
tr sim.
1 2
Bar. Sax.
tr sim.
3 Bsn.
tr sim.
sff
1 2 3
Cbsn.
tr sim.
ff

Nella sua *Irisation for Orchestra*, Marek Stachowski chiede ai fiati di estrarre i bocchini e di soffiarvi dentro.

[8] Come scrive lo stesso autore nella *Prefazione*, va ricordato che Penderecki, spesso citato per le sue tecniche sperimentali, ha ritenuto di abbandonarle nelle proprie composizioni fin dai tardi anni Settanta. [n.d.c.]

Es. 8-45. M. Stachowski, *Irisation for Orchestra*, III mov., bb. 79-83

CD-4/TR. 28

La musica solistica e da camera per i legni è generalmente più avanzata sul piano tecnico di quella orchestrale, prima di tutto per una ragione acustica: dal momento che molti nuovi effetti suonano piano, essi risaltano meglio con dei piccoli e più raccolti gruppi strumentali che suonano in sale non troppo vaste. In più, sono pochi gli esecutori che sanno (o che hanno voglia di) eseguire le nuove tecniche. Alcune funzionano meglio se suonate su certe marche di strumenti; per esempio alcuni suoni multipli citati in testi pubblicati in Europa[9] sono difficili da suonare su strumenti fabbricati negli Stati Uniti. Ma se il compositore sente con il suo orecchio interno un certo suono e poi si consulta con un esperto professionista tutto diventa possibile.

TRASCRIVERE DAL PIANOFORTE A LEGNI E ARCHI

Prima di trascrivere o orchestrare un lavoro scritto da un altro compositore, è importante studiare attentamente le sue tecniche di orchestrazione così come si trovano in altri suoi lavori, annotando attentamente preferenze e idiosincrasie, al fine di mantenere lo stile dell'autore anche nella trascrizione. Questa cautela è particolarmente importante nel caso dei legni. Quali sono i legni preferiti del compositore? Per quali gesti

---

[9] Come per esempio quelli indicati in Bruno Bartolozzi, *Nuovi suoni per i legni*, Milano, Suvini Zerboni 1974.

musicali il compositore usa i legni? Quali sono i suoi raddoppi caratteristici? Rispondere a queste domande offre inoltre molti spunti per conoscere la personale "voce" di un compositore.

Prendiamo due esempi di trascrizione in cui il materiale sembra richiedere un pedale armonico. Il primo è l'inizio del movimento finale della *Sonata per pianoforte* in la maggiore K331 di Mozart; poiché essa contiene l'indicazione "Alla Turca", abbiamo scelto le ance doppie per i pedali di tonica e di dominante.

CD-4/TR. 29

Es. 8-46. Mozart, *Sonata per pianoforte in la maggiore K331* "Alla Turca", III mov., bb. 1-8

a. VERSIONE ORIGINALE PER PIANOFORTE

b. TRASCRIZIONE PER ORCHESTRA

Il secondo esempio è dato dalle prime otto battute di un breve pezzo per pianoforte di Schumann. Abbiamo qui usato i legni a coppie; la sobria trama armonica della versione pianistica è stata arricchita nella versione orchestrale dall'aggiunta del pedale (facilmente eseguito prima dai clarinetti e poi dal fagotto), con raddoppi di ottava e, dopo il ritornello, con l'aggiunta di terze e altre note degli accordi che producono un suono più pieno. Le orchestrazioni di Schumann stesso sono abitualmente piuttosto dense, con molti raddoppi di ottava; la nostra trascrizione tenta dunque di essere coerente con il suo stile.

Es. 8-47. Schumann, *Melodie* (*Album für die Jugend*), bb. 1-8

CD-4/TR. 30

a. Versione originale per pianoforte

Moderato

p

b. Trascrizione per orchestra

Moderato

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in Si♭

2 Fg.

p

pp

In definitiva, si può insegnare l'orchestrazione? Certo che si può, se si affina il proprio orecchio familiarizzando con il repertorio orchestrale e analizzando attentamente ogni suono interessante che si ha la possibilità di ascoltare, in modo da poterlo riprodurre nelle proprie orchestrazioni. Tenete a mente questi fattori quando approfondiremo l'orchestrazione degli ottoni e delle percussioni, da soli e in combinazione con archi e legni, nei capp. 11 e 14, e la scrittura per l'intera orchestra nel cap. 15.

Indicazioni d'approfondimento

Flauto, ottavino:
Bizet, *Carmen*, Entr'acte all'atto IV (flauto e violoncello)
Debussy, *Ibéria*, I mov., bb. 309-29 (due ottavini)
Debussy, *Pelléas et Mélisande*, atto II, da 3 a 7 bb. dopo [40] (flauto)
Lutosławski, *Little Suite*, inizio (ottavino)
Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, da 1 b. dopo [50] a [51] (frullato del flauto)
Ravel, *Concerto in sol maggiore per pianoforte e orchestra*, I mov., inizio (ottavino); III mov., da 4 bb. dopo [10] a [11] (flauto basso e fagotto)
Schönberg, *Pierrot lunaire*, "Der Mondfleck" (ottavino)
Šostakovič, *Sinfonia n. 15*, I mov., inizio (lungo assolo di flauto e archi)
Wagner, *Tristan und Isolde*, atto II, inizio (flauto solo)

Oboe, corno inglese:
Bach, *Passio secundum Matthaeum*, inizio (oboe raddoppiato dai flauti)
Barber, Ouverture *The School for Scandal*, (melodia dell'oboe a [C]; corno inglese a [H])
Čajkovskij, *Sinfonia n. 2*, III mov., Trio (oboi in combinazione con clarinetti, fagotti, corni e poi violini)
Chou Wen-chung, *Landscapes*, [4]-[7] (oboe e corno inglese)
Honegger, *Sinfonia n. 1*, II mov., inizio (oboe, poi corno inglese e flauto)
Mozart, *Concerto per pianoforte e orchestra K467*, III mov., bb. 78-118 (tipico uso dell'oboe nello stile classico)
Piston, *Sinfonia n. 2*, I mov., [55]-[60] (melodia al primo oboe, accompagnamento al secondo oboe)
Schönberg, *Kammersymphonie op. 9b*, bb. 285-330
Šostakovič, *Sinfonia n. 1*, III mov., dall'inizio a [1] e [9]-[10]
Stravinsky, *Capriccio*, II mov., inizio (uso delle ance doppie tipico del compositore)

Clarinetto, clarinetto basso, clarinetto in Mi♭ o in Re:
Bartók, *Concerto per orchestra*, IV mov., [84]-[120] (trilli e tremoli per tre clarinetti)
Čajkovskij, *Lo schiaccianoci*, Suite, "Danza della fata Confetto" (clarinetto basso nel registro basso)
Copland, *Sinfonia n. 3*, IV mov., da [112] alla fine (scrittura efficace per il clarinetto in Mi♭); si studino il II e il IV mov. per la diffusa efficacia della scrittura dei legni

Dvořák, *Sinfonia n. 9 "Dal Nuovo mondo"*, IV mov., 2 bb. prima di [3] (lunga melodia)
Mendelssohn, *Concerto per violino e orchestra*, III mov., bb. 687-8 (clarinetto in eco al violino solista)
Sibelius, *Sinfonia n. 1*, I mov., inizio (lungo assolo di clarinetto)
R. Strauss, *Ein Heldenleben*, da 2 bb. prima di [34] a [35] (due clarinetti, tremolo)
Stravinsky, *Oedipus rex*, [100]-[107] (interessanti passaggi per tre clarinetti)
E. Toch, *Chinese Flute*, "Confucius" (clarinetto in Mi♭ usato come una tromba)

Fagotto, controfagotto:
Beethoven, *Sinfonia n. 9*, IV mov., Andante maestoso (due fagotti e controfagotto)
Bizet, *L'Arlésienne*, Suite n. 1, I mov., bb. 120-37 (terzine al fagotto)
Brahms, *Sinfonia n. 1*, I mov., bb. 9-15; ultimo mov., bb. 274-80 (ampi salti al fagotto)
Čajkovskij, *Sinfonia n. 4*, II mov., b. 275 (uso del registro acuto)
Ravel, *Concerto in re per pianoforte per la mano sinistra*, prime 8 bb. (controfagotto solo)
Sibelius, *Sinfonia n. 5*, I mov., da 2 bb. dopo [K] a [L] (lungo assolo di fagotto nel registro acuto)
R. Strauss, *Ein Heldenleben*, a [37] (tre fagotti)

Sassofono:
Gershwin, *An American in Paris*, da 9 bb. dopo [45] a [64] (sassofono contralto, tenore e baritono)
Milhaud, *La Création du monde* (uso del sassofono contralto)
Petrassi, *Partita* (uso del sassofono contralto)
A. Read Thomas, *Sinfonia* (uso del sassofono soprano)

Lavori con sezioni di legni molto ampie:
D. Asia, *Gateways* (legni a quattro, comprendenti il flauto contralto)
I. Barzelan, *Sinfonia n. 6* (la sezione comprende il flauto dolce tenore)
H. Brian, *Sinfonia n. 2* (include quattro ottavini, due corni inglesi e due clarinetti bassi)
Ravel, *Daphnis et Chloé*, Suite n. 1 e n. 2
G. Schuller, *Farbenspiel* (*Concerto per orchestra n. 3*: due ottavini, due corni inglesi, clarinetto contrabbasso)
Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, *passim*

9
INTRODUZIONE AGLI OTTONI

Gli ottoni dell'orchestra hanno una grande potenza dinamica, che possiamo constatare nel seguente estratto:

Es. 9-1. R. Strauss, *Don Juan*, bb. 37-40

CD-3/TR. 31

Gli ottoni erano originariamente strumenti da utilizzare all'aria aperta, usati per la caccia, per parate militari e per annunciare calamità; si ascoltavano inoltre in chiesa, ma solo fino al sedicesimo secolo, e limitatamente alle occasioni che richiedevano una fanfara. Non furono frequentemente usati nella musica scritta fino a quando le loro meccaniche e le loro forme ingombranti non diventarono più maneggevoli: un processo che giunse in gran parte a compimento nel diciannovesimo secolo.

L'uso degli ottoni nell'orchestra sinfonica moderna è stato standardizzato soltanto in tempi piuttosto recenti, e in qualche caso è ancora un

processo in trasformazione. Per esempio, nel 1955 Walter Piston scriveva nel suo trattato di orchestrazione che le trombe in Re raramente sono presenti in orchestra, ma già da allora molti strumentisti hanno cominciato a prediligere quel taglio di strumento, e oggi esso compare molto più frequentemente.

È di fondamentale importanza studiare con grande attenzione l'evoluzione e lo sviluppo di questa sezione dell'orchestra per capire meglio il modo in cui i compositori del passato l'hanno usata. Inoltre, con l'odierno interesse per le esecuzioni storicamente informate di musica antica, dobbiamo affrontare numerose questioni relative all'uso degli ottoni, in particolare per quelli in uso prima del 1650. Dobbiamo essere consapevoli del fatto che gli ottoni antichi, specialmente le trombe e i corni, avevano un suono diverso, e che gli esecutori usavano tecniche e criteri di intonazione diversi da quelli moderni. Il carattere e i gesti della musica suonata su questi strumenti erano dettati da diverse condizioni d'uso, che solo intorno alla metà del diciannovesimo secolo cominciarono lentamente ad assomigliare a quelle odierne.

Oggi gli ottoni sono ormai liberi da gran parte delle limitazioni che allora frustravano gli esecutori, e sono fra i membri più agili e versatili dell'orchestra moderna. I compositori non sono più ostacolati da nessun limite particolare, tranne forse l'estensione.

Dal momento che la potenza degli ottoni può facilmente mettere in ombra il resto dell'orchestra, l'orchestratore deve sempre trovare il modo per bilanciare gli ottoni con i legni e con gli archi. Inoltre non si può chiedere agli ottoni di suonare piano come gli archi e i legni, anche se il loro *pianissimo* senza sordina è un effetto straordinario. Vedremo diffusamente il problema dell'equilibrio sonoro nel cap. 11, dove si tratta della combinazione delle sezioni dell'orchestra.

La sezione degli ottoni

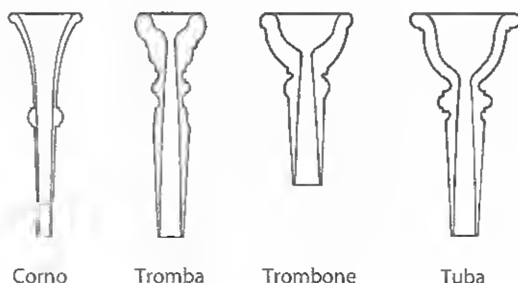
Gli ottoni dell'orchestra sinfonica moderna si compongono normalmente di quattro corni, tre trombe, tre tromboni e una tuba. Possono essere anche più numerosi, e alcuni compositori aggiungono al nucleo di base cornette, euphonium (o eufonio), e tube wagneriane. In alcune partiture del primo Ottocento troviamo spesso il sorpassato oficleide, le cui parti oggi sono perlopiù eseguite dalla tuba.

Gli ottoni, che sono più omogenei dei legni, sono spesso divisi in due gruppi: corni da un lato e trombe, tromboni e tube dall'altro.

La divisione riflette il diverso uso che viene fatto dei corni rispetto agli altri membri della sezione: oltre a essere parte degli ottoni, i corni sono infatti stati usati come complemento dei legni, grazie alla loro particolare capacità di mescolarsi al loro suono e di rafforzarlo. Tale divisione riflette inoltre la forma del bocchino dei due gruppi di strumenti: la forma a imbuto del bocchino dei corni contrapposta a quella poco profonda, a coppa, del bocchino di trombe, tromboni e tube.

Le diverse forme e dimensioni dei bocchini degli ottoni presiedono alla formazione del timbro dei singoli strumenti; per esempio, il bocchino poco profondo e a forma di coppa rende il suono delle trombe molto più brillante di quello dei corni, il cui bocchino a imbuto dà origine a un suono più morbido. Forsyth[1] ci ha dato un'eccellente regola da ricordare: «meno profondo è il bocchino, più brillante è il suono».

Bocchini degli ottoni moderni



Un'altra divisione, non altrettanto corretta, riflette il modo in cui gli ottoni sono costruiti. Oggi tutti gli strumenti di ottone sono composti da una combinazione di tubi conici e cilindrici, detto *canneggio*: il canneggio delle trombe e dei tromboni è in gran parte cilindrico, quello dei corni e delle tube in gran parte conico.

Possiamo anche classificare gli ottoni in termini di trasposizione:

1. traspositori: corni, trombe e cornette;
2. non traspositori: tromboni, tube e euphonium.

Gli ottoni e la pagina scritta

La posizione della sezione degli ottoni sulla pagina orchestrale presenta alcune peculiarità di origine storica. Sulla partitura gli ottoni sono infatti sistemati subito sotto i legni, e dall'alto verso il basso sono scritti in quest'ordine:

- quattro corni
- tre trombe
- tre tromboni
- tuba

Occorre notare che i corni, che sono di fatto i "contralti" della sezione, sono scritti sopra le trombe. La ragione più probabile è storica: sia perché i corni divennero membri regolari dell'orchestra sinfonica prima delle trombe, sia perché nell'orchestra del periodo classico le trombe erano normalmente usate in combinazione con i timpani, e quindi scritte accanto ad essi. Nelle moderne partiture per banda questa pratica è stata cambiata e le trombe sono spesso scritte sopra i corni (v. cap. 19, pp. 860-2).

[1] Cecil Forsyth, *Orchestration*, New York, Macmillan 1949, p. 90.

Le parti dei corni e delle trombe sono normalmente scritte senza armatura in chiave. Tutte le parti di ottoni nelle vecchie partiture venivano scritte senza alterazioni in chiave, ed era il taglio degli strumenti a suonare le note nella giusta tonalità; ma nella maggior parte delle partiture orchestrali, anche oggi, è pratica comune notare i corni e le trombe senza armatura in chiave, e scrivere le alterazioni di volta in volta. La maggior parte degli esecutori preferisce questa notazione, anche se spesso nelle bande si usano parti con armature in chiave. Gli esecutori di trombone e tuba sono invece abituati a leggere le armature in chiave, dal momento che le loro parti, soprattutto a partire dal diciannovesimo secolo, sono sempre state notate così.

Il numero di righi usati per gli ottoni segue gli stessi principi di quelli dei legni: per i quattro corni si usano due righi, con primo e secondo corno sul primo rigo, e terzo e quarto sul secondo. Nel prossimo capitolo prenderemo tuttavia in considerazione altri modi particolari di disporre i corni sulla pagina.

Anche le tre trombe si scrivono su due righi: la prima e la seconda sul primo rigo, la terza sul secondo rigo, oppure la prima tromba su un rigo e la seconda e la terza su un altro, a seconda delle necessità della scrittura. Tuttavia, se le parti sono così complesse da non poter essere notate chiaramente, si possono usare tre righi, uno per tromba. Lo stesso criterio potrà essere adottato per i corni.

La moderna orchestra sinfonica normalmente ha tre tromboni: due tenori, scritti sullo stesso rigo, e un basso, scritto su un secondo rigo. In alcuni casi il terzo trombone condivide il rigo con la tuba, ma è una pratica che tendiamo a non incoraggiare, poiché rende più difficile la lettura.

Nella sezione degli ottoni è normalmente presente una sola tuba, scritta sul proprio rigo; anche quando si usano più tube esse sono normalmente notate sullo stesso rigo. Gli euphonium e le tube wagneriane, in ogni caso, si scrivono tra i tromboni e la tuba.

Il principio della serie di armonici

Fino alla metà del diciannovesimo secolo le trombe e i corni non erano forniti di valvole o pistoni per poter intonare una varietà di note, così come avviene oggi. Su questi strumenti "naturali", l'esecutore intonava le diverse note per iperinsufflazione della nota fondamentale dello strumento, il che produceva la serie armonica della fondamentale. Ciascuno degli ottoni naturali consisteva in un semplice tubo che produceva una sola fondamentale; più lungo era il tubo, più grave era la fondamentale dello strumento. Soffiando normalmente nel tubo (con l'apposito bocchino) l'esecutore produceva la fondamentale; soffiando più forte (iperinsufflazione) produceva gli armonici. Un tubo di otto piedi, teoricamente capace di emettere il do^1 come fondamentale, produce la seguente serie di armonici:

Es. 9-2. Serie degli armonici di do



Il buon esecutore di strumento naturale può isolare ognuna di queste altezze, o armonici, sia modificando la posizione delle labbra sul bocchino sia controllando il fiato; per produrre una determinata nota l'esecutore deve avere una chiara immagine mentale di come essa debba suonare e di quale postura sia necessaria alla sua emissione.

Gli esecutori di strumenti naturali (lo ricordiamo: si tratta di quelli privi di valvole o pistoni per cambiare note) incontrano normalmente i seguenti limiti:

1. Le altezze che si possono emettere dipendono interamente dalla lunghezza del tubo, che determina la fondamentale e la sua serie di armonici. Per esempio, in uno strumento la cui fondamentale è do^1 (v. Es. 9-2) l'esecutore, in circostanze normali, non può suonare nessuna delle seguenti note, e nessuna loro alterazione cromatica:

Es. 9-3. Note ineseguibili su uno strumento naturale che abbia do^1 come fondamentale



2. Di solito, per i principianti la fondamentale, detta anche *nota pedale* (v. p. 340), è difficile da produrre.
3. Anche se in teoria si possono produrre fino a ventuno armonici di una fondamentale, la maggior parte degli esecutori arriva al 16°.
4. Quando sono emessi da uno strumento naturale, certi armonici, in particolare 7°, 11°, 13° e 14°, non sono intonati rispetto alla moderna scala temperata. In più, le seconde maggiori comprese tra l'8° e il 9° armonico, e tra il 9° e il 10° armonico sono intervalli diseguali, che richiedono un certo aggiustamento da parte dell'esecutore. Oggi alcuni compositori ricercano questo suono non proprio intonato come effetto speciale: per esempio, nella sua *Serenata* Benjamin Britten specifica che il seguente passaggio dev'essere suonato su un corno "aperto", che produce molte altezze non intonate, indicate con una "x" nell'esempio. Per suonare il passaggio come intendeva Britten su un corno moderno, l'esecutore deve utilizzare gli armonici della nota fa senza aiutarsi con i pistoni[2].

---

[2] Dal punto di vista tecnico i pistoni possono essere di diversi tipi e alcuni, a causa del loro particolare meccanismo, vengono chiamati cilindri, ad esempio con riferimento ai corni: la distinzione si trova anche nei cataloghi di alcuni strumenti musicali. Ai nostri fini ci limiteremo al termine "pistoni". Per un approfondimento, cfr. Anthony Baines, *Gli ottoni* (I manuali EDT/SIDM), a cura di R. Meucci, Torino, EDT 1991. [n.d.c.]

CD-3/TR. 32

Es. 9-4. Britten, *Serenade*, Prologue, bb. 1-14

Bach, Händel, Vivaldi, Telemann e i loro contemporanei osavano e pretendevano molto nella loro scrittura per ottoni, e i virtuosi dell'epoca avevano fatto del registro acuto la loro specialità. Quando un esecutore di tromba incontrava note non intonate o mancanti, nella serie armonica che governava lo strumento, correggeva le note variando l'imboccatura. Per esempio nel passaggio seguente, scritto per la tromba in Fa (che traspone una quarta sopra) l'esecutore aveva probabilmente difficoltà con due note, il fa^4 e il la^4 (segnati con una "v" sotto il rigo), che doveva alternare mantenendo il tempo rapido.

CD-3/TR. 33

Es. 9-5. Bach, *Concerto brandeburghese n. 2*, I mov., bb. 28-30

L'esecutore probabilmente abbassava il fa^4 (11° armonico) controllando l'imboccatura e suonava il la^4, di norma molto stonato, con il 14° armonico, ma abbassandolo molto. Il cornista, oltre a controllare l'imboccatura, poteva anche accorciare il tubo (e dunque alzare le note) inserendo la mano destra nel padiglione dello strumento.

I compositori del periodo classico richiedevano raramente note più acute del 12° armonico. Nei seguenti due interessanti passaggi l'esecutore di uno strumento naturale deve aggiustare l'intonazione dell'11° armonico:

Es. 9-6. Mozart, *Sinfonia n. 40 K550*, III mov., bb. 74-8

CD-3/TR. 34
INDEX 1/0:00

Es. 9-7. Beethoven, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 5*, I mov., bb. 43-7

CD-3/TR. 34
INDEX 2/0:12

Al tempo di Beethoven l'estensione degli ottoni naturali si era allargata verso l'acuto; nell'esempio seguente i corni in Mi♭ suonano fino al 16° armonico (do^5). Il si^4 del primo corno e il re^4 del terzo richiedono piccoli aggiustamenti che sono facili da eseguire in un registro così acuto.

Es. 9-8. Beethoven, *Sinfonia n. 3*, III mov., bb. 174-81

CD-3/TR. 35

Ritorti, pistoni e coulisse

L'introduzione di ritorti e pistoni nelle trombe e nei corni

Già al tempo di Haydn era stato inventato un meccanismo che permetteva ai corni e alle trombe di suonare note estranee a una singola serie armonica; sappiamo che l'altezza della fondamentale dipende dalla lunghezza del tubo: si notò che allungando il tubo l'esecutore poteva produrre un'altra serie di armonici sullo stesso strumento. Questo pezzo di tubo aggiuntivo, chiamato *ritorto* (o *ritorta*) era a forma di U, e veniva inserito in determinati punti lungo il tubo originale.

Il compositore poteva decidere con quale serie iniziare il pezzo, e l'esecutore, mettendoci il tempo dovuto, poteva cambiare la serie in qualsiasi momento e suonare in un'altra tonalità inserendo l'apposito ritorto (per l'elenco dei più importanti ritorti usati all'epoca v. cap. 10, pp. 353 e 368). Naturalmente l'esecutore doveva sempre limitarsi alla serie armonica relativa alla nuova lunghezza del tubo.

Nel corso del diciottesimo secolo sia le trombe sia i corni rimasero strumenti traspositori, dato che era molto più facile per l'esecutore leggere la musica in do e lasciare che la trasposizione dello strumento (il ritorto usato) fornisse la corretta esecuzione nella tonalità richiesta. L'esempio seguente mostra come suonavano le "quinte dei corni" a seconda dello strumento naturale che le eseguiva (v. anche Es. 15-13).

Es. 9-9. Quinte dei corni

Note scritte

Effetto: Cr. in Fa

Effetto: Cr. in Mi♭

Effetto: Cr. in Sol

Il miglioramento successivo, all'inizio dell'Ottocento, riguardò l'invenzione dei pistoni, ma si dovette aspettare la metà del secolo perché il sistema raggiungesse un grado di raffinatezza e affidabilità tale da venire universalmente accettato dagli esecutori.

Il principio dei pistoni funziona in questo modo: tre pezzi ricurvi aggiuntivi di tubo sono attaccati in modo permanente al tubo principale; ogni prolungamento può essere attivato, cioè aggiunto al flusso d'aria principale, attraverso una valvola controllata dalla mano sinistra dello strumentista, che preme un pistone. Si rende così disponibile una maggiore lunghezza del tubo, compiendo in maniera istantanea ciò che in passato era possibile solo con il cambio di ritorto.

Di solito sulla tromba e sul corno ci sono tre meccanismi di questo genere. Il primo è più vicino all'esecutore, il secondo nel mezzo, il terzo



IL CANNEGGIO DELLA TROMBA MODERNA



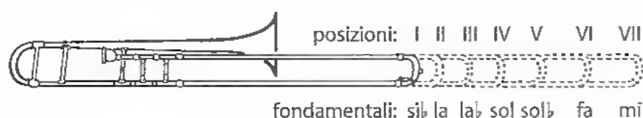
IL CANNEGGIO DEL CORNO MODERNO

più lontano. Premendo il primo pistone si abbassa l'altezza della serie armonica di un tono intero, premendo il secondo di un semitono, premendo il terzo di un tono e mezzo. Le tube hanno di solito un quarto pistone cbe abbassa la fondamentale di una quarta giusta. In più si possono premere due o più pistoni contemporaneamente, e in questo caso gli effetti descritti sopra si combinano; per esempio premendo i pistoni 2 e 3 si abbassa l'altezza della fondamentale di una terza maggiore. Il sistema ha permesso agli ottoni di suonare passaggi interamente cromatici.

L'uso della coulisse (o tiro) nei tromboni

Per il modo in cui è costruito e suonato, il trombone del quindicesimo secolo rassomiglia molto al suo erede moderno: entrambi gli strumenti sono basati su due tubi a U che scivolano uno dentro l'altro; lo strumentista cambia le note allontanandoli o avvicinandoli. Il meccanismo della coulisse permette al trombonista di cambiare la lunghezza totale del tubo con precisione, di ottenere una perfetta intonazione e di produrre l'intera scala cromatica. Il controllo delle note delle serie armoniche avviene attraverso il bocchino.

Il trombone tenore ha sette posizioni della coulisse, ognuna delle quali produce una diversa fondamentale:



POSIZIONI DELLA COULISSE NEL TROMBONE

A ognuna delle sette fondamentali si accompagna la sua serie armonica. Attraverso la pratica, lo strumentista può cambiare quasi istantaneamente la posizione della coulisse e quindi la fondamentale. La tabella seguente mostra la corrispondenza delle posizioni dei pistoni su tromba e corno con quelle del trombone:

CONFRONTO TRA I PISTONI DEL CORNO E DELLA TROMBA
E LE POSIZIONI DEL TROMBONE

tromba/corno pistone premuto	*trombone posizione della coulisse*	*intervallo di abbassamento delle altezze*
nessuno	prima	nessuno
n. 2	seconda	un semitono
n. 1	terza	un tono intero
n. 3 o nn. 1 e 2	quarta	una terza minore
nn. 2 e 3	quinta	una terza maggiore
nn. 1 e 3	sesta	una quarta perfetta
nn. 1, 2 e 3	settima	una quarta aumentata

Messa a punto dell'intonazione

Ognuno degli ottoni moderni è dotato di un ulteriore segmento di tubo per l'intonazione, che permette una messa a punto complessiva laddove si rendesse necessaria. Tirandolo verso l'esterno si aggiunge lunghezza al tubo e si abbassa l'intonazione, spingendolo verso l'interno si accorcia la lunghezza del tubo e l'intonazione si alza. Se si devono affrontare grandi differenze di intonazione si ricorre anche a una messa a punto dell'intero meccanismo dei pistoni.

Estensione

L'estensione di ciascuno degli ottoni dipende dalla lunghezza del tubo e dal suo diametro interno. In generale, più ampio è il diametro, più facile è produrre le note o gli armonici gravi dello strumento; per converso, più stretto è il diametro, più è facile produrre armonici acuti.

Le note fondamentali degli ottoni sono dette *suoni pedale*: la maggior parte degli ottoni moderni ne ha diversi, ognuno corrispondente alla fondamentale di una diversa serie. Per esempio il trombone ha sette posizioni della coulisse, che corrispondono ad altrettante fondamentali. Nella tromba e nel corno ognuno dei suoni pedale corrisponde a una posizione o una combinazione di posizioni dei pistoni premuti. I suoni pedale sono più difficili da produrre degli armonici più acuti e sono affidati perlopiù ai tromboni e ai corni nella letteratura solistica e orchestrale. Recentemente però alcuni compositori hanno preso in prestito dal jazz l'uso di suoni pedale per tromba, e li hanno usati in pezzi per orchestra.

L'estensione di ciascuno degli ottoni sarà illustrata nel cap. 10.

Produzione del suono, attacchi e articolazione

Gli ottoni usano le labbra per produrre le vibrazioni sonore, così come i legni usano l'ancia. In entrambi i casi la colonna d'aria messa in vibrazione passa attraverso lo strumento e ne viene amplificata. Generalmente l'imboccatura degli strumenti funziona così: lo strumentista tiene le labbra rilassate per produrre le note gravi e le tende man mano che sale verso il registro acuto.

L'articolazione è simile a quella dei legni. Tutti i tipi di articolazione sono possibili, e la semplice, doppia e tripla articolazione sono relativamente facili. È possibile anche una grande varietà di attacchi, anche se certi limiti di particolari strumenti rendono problematici alcuni attacchi e articolazioni, soprattutto nell'esecuzione delle note gravi, che richiedono un rilassamento del labbro. Viceversa nei registri più acuti gli attacchi dolci e le articolazioni controllate sono più difficili da eseguire a causa della tensione delle labbra e della velocità dell'aria necessaria a raggiungere certe note. Nel cap. 10 vedremo le possibilità dei singoli strumenti.

Respirazione e fraseggio

Gli ottoni richiedono molto più fiato dei legni. Dal momento che suonarli è impegnativo, il compositore o l'orchestratore devono concedere delle pause frequenti perché gli esecutori possano respirare e lasciar riposare le labbra.

Il fraseggio è simile a quello dei legni. Tutte le frasi sotto legatura d'espressione (di fraseggio) sono eseguite in un unico fiato. Se il passaggio non ha legature le note verranno separate, e ogni nota verrà articolata separatamente. In un *forte* in tempo lento non si devono legare troppe note, dal momento che per suonare forte occorre più fiato che per suonare piano.

Effetti e caratteristiche comuni

Attacchi

L'attacco *sforzando* e *forte-piano*

Gli ottoni possono eseguire attacchi *sforzando* e *forte-piano* meglio di qualunque altro strumento dell'orchestra.

Es. 9-10. Sforzando

CD-3/TR. 36

4 Cr. in Fa
3 Trb. in Si♭
3 Tbn. Tu.
sffz > *pp* < *ff*

Articolazione veloce nel *piano*

Con gli ottoni è possibile ottenere un'articolazione molto delicata, tale da non suonare metallica.

Es. 9-11. Debussy, *Jeux*, 7 bb. dopo 35

CD-3/TR. 37

Assez animé
Trb. in Do
pp
sim.
più pp

Doppia articolazione

La doppia articolazione si ottiene usando le sillabe "tu-ku" o "ti-ki".

CD-3/TR. 38

Es. 9-12. Ravel, *Rapsodie espagnole*, "Feria", a 6

Assez animé (♩. = 76)
Cr. in Fa 1 2 3 4
Trb. in Do 1 2 3
ff

Tripla articolazione

La tripla articolazione si ottiene con le sillabe "tu-ku-tu" o "tu-tu-ku" ("ti-ki-ti" o "ti-ti-ki").

CD-3/TR. 39

Es. 9-13. Rimskij-Korsakov, *Shéhérazade*, III mov., a G

♩. = 63
piano, ma marcato assai
Trb. in La
p

Frullato

Il frullato è molto efficace ed è agevole da produrre su tutti gli ottoni[3]. Nell'Es. 9-14 si possono notare le somiglianze con la notazione per legni (v. Es. 7-16).

[3] Il registro medio è ovviamente il più facile. Per le note più acute alcuni strumentisti sanno usare la "r" di gola, ma non tutti padroneggiano questa tecnica. [n.d.c.]

Es. 9-14. R. Strauss, *Don Quixote*, Var. II, bb. 18-9

CD-3/TR. 40

Glissando

I corni e le trombe possono produrre il glissando "di labbro". Ottenuto con la normale pressione delle labbra, è un'esecuzione veloce della porzione della serie degli armonici compresa fra le note scritte iniziale e finale. Tuttavia molti strumentisti oggi sono capaci di eseguire un buon glissando cromatico usando una maggiore o minore tensione del labbro, a seconda della direzione dell'effetto.

I glissando "di labbro" sono più efficaci nel registro acuto, dove gli armonici sono vicini; sono molto più facili quelli ascendenti che i discendenti, anche se i jazzisti eseguono straordinari glissando in entrambe le direzioni, detti *rips* (cfr. gli esempi del cap. 10 nella sezione *Effetti jazz* e *Nuove tecniche*).

I glissando dei corni e delle trombe sono gesti sonori di grande effetto, che risuonano emozionanti e non troppo volgari musicalmente. Data la facilità con cui i tromboni sono in grado di realizzare dei glissando in entrambe le direzioni, tali effetti sono stati richiesti loro fin troppo spesso; tuttavia, se usati con proprietà, si rivelano molto efficaci, senza apparire abusati. Anche la tuba è capace di eseguire i glissando, ma non con la stessa facilità: ne suo caso è meglio realizzare quelli ascendenti, generalmente più facili di quelli discendenti.

CD-3/TR. 41

Es. 9-15. Glissando degli ottoni[4]

Trilli e tremoli

La maggior parte degli ottoni può eseguire alcuni tremoli con un certo successo; tutti possono eseguire i trilli. Su alcuni strumenti i trilli di labbro sono migliori, su altri si usano i pistoni o i cilindri. Alcuni strumentisti combinano entrambe le tecniche, anche se ovviamente un trombonista può usare solo trilli di labbro. Dal momento che ognuno degli ottoni esegue i trilli e i tremoli in modo diverso, l'argomento sarà ripreso nel prossimo capitolo.

Sordine

Tutti gli ottoni possono usare sordine. Le sordine possono creare un *pianissimo* incredibilmente delicato, ma al tempo stesso cambiano il colore o il timbro del suono; pertanto un *fortissimo* eseguito da tutta la sezione con sordina può costituire un notevole effetto dinamico, effetto utilizzato piuttosto spesso nella musica degli ultimi cent'anni[5].

Le sordine sono generalmente di forma conica, e si inseriscono nel padiglione dello strumento. Ai lati si trovano dei sottili pezzi di sughero per evitare che la sordina si incastri nel padiglione rendendo difficile la rimozione o il reinserimento. Esiste una grande varietà di sordine per tromba e trombone, ma per il corno e la tuba se ne utilizza una sola. Anche l'euphonium e le tube wagneriane sono dotate di sordina.

[4] Onde evitare confusioni, va notato che il glissando dei tromboni mostrato qui non è il tipico glissando effettuato con il movimento della coulisse, che, come si vedrà nel capitolo seguente, non può superare l'intervallo di tritono. [n.d.c.]

[5] Oggi si tende a considerare la sordina più come effetto coloristico che come mezzo per contenere la dinamica, dato che l'ottima tecnica degli strumentisti permette di conseguire comunque quest'ultimo obiettivo, purché cercato nel registro giusto. [n.d.c.]

Es. 9-16. Vaughan Williams, *Sinfonia n. 6*, IV mov., bb. 39-42

CD-3/TR. 42

Il cornista può ottenere l'effetto della sordina inserendo la mano nel padiglione (ottenendo "suoni chiusi"); così facendo tuttavia alza l'altezza della nota e deve di conseguenza compensare controllando la posizione della mano o suonando mezzo tono più basso. La sordina di fabbrica invece corregge il cambiamento di altezza che verrebbe causato dall'inserimento della mano, in modo da permettere allo strumentista di suonare la nota scritta.

CD-ROM
CD-3
HAND-STOPPED
HORN

Solitamente chi suona la tromba porta con sé molte sordine, mentre i trombonisti non ne tengono più di una a disposizione, poiché le dimensioni delle sordine per trombone non le rendono altrettanto facili da trasportare. La sordina che il trombonista più spesso porta con sé è una classica "straight"[6].

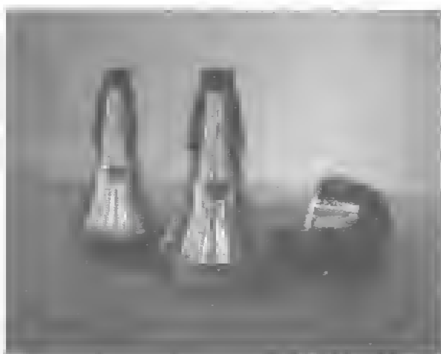
I diversi tipi di sordina per tromba e trombone sono illustrati qui di seguito. Nella musica sinfonica la più usata è la "straight"; in tutti gli altri casi il compositore deve specificare esattamente in partitura e sulle parti quale sordina desidera che sia utilizzata, e deve eventualmente indicare anche come essa debba essere usata[7].

[6] Data la diffusione commerciale dei termini inglesi, il modo migliore per indicare precisamente le sordine è rappresentato dai termini inglesi. Indicazioni quali "di metallo", "di cartone" ecc., usate in passato, sono senz'altro da considerarsi imprecise e superate, oltre che di difficile comprensione fuori dall'Italia. [n.d.c.]

[7] Le sordine possono essere anche combinate all'interno della sezione o fra strumenti uguali, come si può osservare in *Epifanie* e in *Sinfonia* di Luciano Berio. [n.d.c.]

CD-ROM
CD-3
MUTED
TROMBONE
(STRAIGHT MUTE)

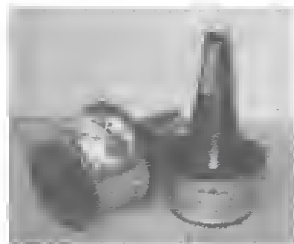
Sordina "straight"


SORDINA "STRAIGHT"

Quando in partitura o sulle parti si legge l'indicazione *con sordina*, sia le trombe sia i tromboni utilizzano la sordina "straight", che è anche quella con cui abitualmente si presentano alle prove. Con questa sordina uno strumentista può suonare sia *piano* sia *forte*. La sordina "straight" è fatta di fibra o di metallo; quella di fibra non ha un effetto altrettanto definito rispetto all'intensa sonorità di quella di metallo, soprattutto nel *fortissimo*.

CD-ROM
CD-3
CUP MUTE

Sordina "cup"


SORDINA "CUP"

Non è comunemente usata nell'orchestra sinfonica, ma si trova spesso nelle jazz band. La "tazza" (in inglese *cup*) può essere corretta per corrispondere allo stile del pezzo eseguito. Per esempio, se suona l'intera sezione la sordina viene tenuta aperta di un paio di centimetri; nei lavori solistici o amplificati può essere chiusa contro il padiglione per ottenere un suono scuro e smorzato. La sordina "cup" può anche produrre suoni spettrali, senza colore o anche piuttosto nasali.

CD-ROM
CD-3
HARMON MUTE

Sordina "Harmon" o "wa-wa"


SORDINA "HARMON"
CON E SENZA STEM

Questa sordina è composta da due elementi: la sordina stessa e un tubo o imbuto interno (in inglese *stem*), che somiglia vagamente a una formina per cuocere i biscotti. Il tubo interno può essere controllato in modo da produrre una grande varietà di effetti timbrici: togliendo il tubo interno, allungandolo per metà o per intero o usando la mano destra per chiudere e aprire il tubo, per ottenere il caratteristico effetto "wa-wa". Nella notazione il "+" significa chiudere e il segno "o" aprire.

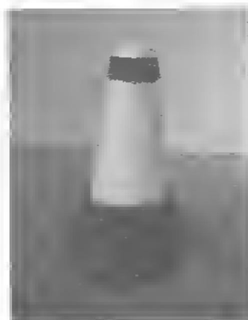
Il suono di una tromba con l'intera sordina "Harmon" può essere penetrante e scintillante; essa è raramente usata nell'orchestra sinfonica, tranne per effetti comici, come nell'arrangiamento di Lucien Cailliet di *Pop Goes the Weasel*, o gli effetti di sordina "wa-wa" della

Rhapsody in Blue di Gershwin. Sul trombone suona più opaca che sulla tromba[8].

Sordina "whispa"

Il nome deriva dalla contrazione del sostantivo inglese *whisper* (bisbiglio); è la più dolce di tutte le sordine, e dà l'impressione che lo strumento suoni fuori scena. Se l'esecutore suona *piano* produce suoni quasi inudibili.

Come nella sordina "Harmon", nella sordina "whispa" il suono è costretto a passare per una camera piena di materiale fonoassorbente e a uscire attraverso piccoli fori. Per suonare con questa sordina ci vuole più energia e le note molto acute sono difficili da produrre.

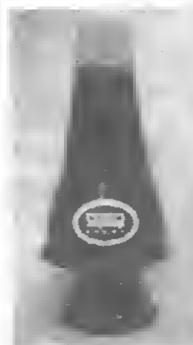


Sordina "whispa"

Sordina "solotone"

CD-ROM
CD-3
SOLOTONE MUTE

Come nella sordina "Harmon", l'aria passa attraverso la sordina e non sfugge dai lati. Il suono è dapprima smorzato e poi rinforzato in una prima camera, per passare in seguito attraverso un tubo di cartone sempre inserito. Il suono è messo a fuoco attraverso un cono che ricorda il megafono non appena lascia il tubo, ed esce con un suono nasale, come se venisse da una vecchia radio o da un telefono. Ferde Grofé usa questa sordina nel suo arrangiamento per piccola orchestra del movimento "On the Trail" (trombone solo) dalla sua *Grand Canyon Suite*.



Sordina "solotone"

[8] In partitura è meglio indicare sempre la sordina "Harmon", a meno che non si voglia appositamente il suono delle "wa-wa" dozzinali. Per indicare di togliere il tubo interno si scrive *stem out*, che è compreso dalla maggior parte degli strumentisti. Il suono "stem out" è molto interessante, e ricorda le armonie soft delle grandi jazz band. Va notato che il sughero ricopre tutto il contorno della sordina, costringendo il suono ad attraversarla. [n.d.c.]

CD-ROM
CD-3
BUCKET MUTE

Sordina "bucket" o "velvet"

La sordina "bucket", talvolta chiamata "velve-tone", è costruita in modo da bloccare la maggior parte del suono, lasciando passare solo un po' d'aria. L'effetto non è solo un *piano*, ma anche un suono molto morbido (*velve-tone* = suono di velluto)[9].



SORDINA "BUCKET"

ALTRI METODI PER OTTENERE IL SUONO IN SORDINA

Plunger

Una coppa di gomma delle dimensioni del padiglione, manovrata con una maniglia, smorza il suono. L'esecutore può produrre suoni scoppiettanti tenendo la sordina molto vicino al padiglione e suonando note molto veloci[10].



PLUNGER

Hat o Derby

Il nome significa "cappello"; questa sordina è usata nel jazz, ma in ogni tipo di musica riduce efficacemente il volume della tromba o del trombone senza distorsioni del suono.

Mettere la mano sul padiglione o all'interno del padiglione

Il sistema smorza il suono della tromba o del trombone ma non è altrettanto efficace delle vere sordine. Esso produce un cambiamento di altezza, e il compositore che ne richiede l'utilizzo deve esserne cosciente; se si vuole, questo sistema può produrre simultaneamente un effetto di sordina e una variazione di altezza.

---

[9] La denominazione "velvet", abbreviazione di "velve-tone" è anche abbastanza comune in Europa. [n.d.c.]

[10] È una sordina molto interessante, ma a causa del numero di effetti diversi che può produrre, l'esecutore deve essere informato con precisione sulle intenzioni del compositore. [n.d.c.]

Suonare nel leggio

Usato spesso nel jazz, questo sistema può servire a ridurre il volume e la brillantezza della tromba e del trombone. L'esecutore porta il padiglione dello strumento a qualche centimetro dal leggio, e in questo modo riduce l'intensità del suono[11].

Inserire un panno o un fazzoletto nel padiglione

È il metodo usato da Charles Ives con la tromba in *The Unanswered Question*, e alcuni compositori moderni l'hanno imitato. Riduce il volume e la brillantezza del suono, senza produrre mutamenti d'altezza, e lascia all'esecutore il pieno controllo dello strumento e delle note più acute o più gravi.

■ Indicazioni d'approfondimento

Berg, *Lulu* Suite, da 2 bb. prima di [690] a [700] (ottoni in sordina che cominciano dolcemente e poi crescono fino al *fortissimo*)
Copland, *Lincoln Portrait*, [200]-[201] (ottoni in sordina in *mezzoforte*)

[11] In un certo senso è l'opposto del "padiglione in alto" dei corni, di cui si parlerà nel capitolo successivo. [n.d.c.]

10
GLI OTTONI

Corno

cor (Fr.); *french horn* (Ingl.); *Horn* (Ted.)

È strano che il termine angloamericano per il corno sia *french horn* (corno francese) dato che la maggior parte degli sviluppi tecnici dello strumento ha avuto origine in Germania. Una spiegazione possibile è che nei primi impieghi orchestrali dello strumento (intorno al 1710), specialmente in Germania e in Inghilterra, le parti dei corni venivano indicate con il termine francese *cor de chasse*; Bach usava tuttavia l'equivalente termine italiano, *corni da caccia*[1].

La particolarità del corno è evidente nelle diverse funzioni che esso può assumere: nella musica da camera è stato trattato talvolta come uno dei legni, talaltra come uno degli ottoni, e lo testimonia la sua presenza sia nel quintetto a fiati sia nel quintetto di ottoni. Il suo timbro caratteristico è stato chiamato a simboleggiare concetti tanto disparati come l'adulterio nell'opera mozartiana del Settecento e l'eroismo nelle pagine sinfoniche dell'Ottocento.

Il corno è agile quanto qualsiasi altro membro degli ottoni, ed è uno strumento tanto eccellente come solista quanto efficace nei raddoppi. Anche se ha un suono più pastoso della tromba, è abbastanza brillante e potente nel *forte* da poter sovrastare quasi ogni combinazione di strumenti; grazie al suo suono vellutato, soprattutto nel registro medio, il gruppo dei corni può tuttavia essere un ottimo accompagnamento per qualunque assolo strumentale.

Esistono due tipi distinti di corni:

- il corno naturale; *cor simple* (Fr.); *natural horn* (Ingl.); *Waldhorn* (Ted.);

[1] Può essere interessante sapere che il corno compare in Praetorius e nelle *Nozze di Teti e Peleo* di Cavalli, nel 1639, ma il suo vero ingresso in orchestra si deve probabilmente a Lully, con *La princesse d'Élide*, del 1664. Allora il padiglione era ancora tenuto verso l'alto. Una delle primissime parti per corno a pistoni (*Ventilhorn*) si trova invece nel quarto corno della *Nona Sinfonia* di Beethoven, eseguita nel 1824, con una parte impegnativa nel terzo movimento. [n.d.c.]

– il corno a pistoni, usato nelle orchestre moderne; *cor à pistons* (Fr.); *valve horn* (Ingl.); *Ventilhorn* (Ted.).

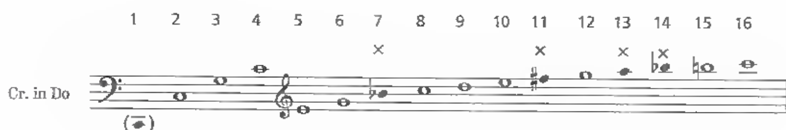
Corno naturale

Il corno naturale è costituito da un tubo in ottone del diametro di circa 7,5 millimetri nel punto in cui si inserisce il bocchino, che si espande fino a circa 7,5 centimetri all'inizio del padiglione, che a sua volta si apre fino a un diametro di circa 28 centimetri.

Estensione

Il semplice corno naturale aveva un tubo di 8 piedi (circa due metri e mezzo) e come nota fondamentale do.

Es. 10-1. Estensione del corno naturale
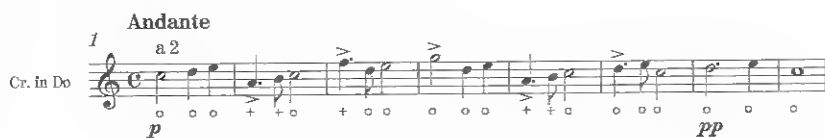


La maggior parte dei compositori del periodo classico richiede raramente all'esecutore l'emissione di armonici superiori al dodicesimo; da Beethoven in poi, tuttavia, si è cominciato a utilizzare fino al sedicesimo. Alcuni compositori, per esempio Brahms e Wagner, pur essendo già disponibili i corni a pistoni, continuarono a scrivere per corni naturali, spesso usando gli armonici acuti[2].

La fondamentale di solito non era eseguibile, pertanto l'esecutore poteva utilizzare undici note intonate delle sedici disponibili; sono indicate nell'Es. 10-1 come semibrevi. Le note contrassegnate con una "x" avevano una pessima intonazione, anche se potevano essere controllate inserendo la mano nel padiglione (se calanti) o con il labbro (se crescenti). Il termine inglese *hand horn* (corno a mano), usato talvolta per definire il corno naturale, riflette l'uso della mano dell'esecutore per correggere le note calanti o addirittura per produrre suoni non compresi nella serie armonica. Combinando l'uso della mano destra con la bravura nel controllo del labbro, il cornista poteva eseguire efficacemente passaggi come quello dell'esempio seguente, tratto dalla *Sinfonia* in do maggiore di Schubert. Tutte le note chiuse con la mano sono segnate con un "+", le altre con il segno "o".

---

[2] Nell'introduzione a *Tristan und Isolde*, Wagner riconosce i progressi tecnici compiuti dai corni, ma allo stesso tempo si dispiace che vada perduta l'antica nobiltà di suono, e precisa che le note con il segno "+" devono essere eseguite comunque come suoni chiusi anche sui nuovi strumenti. [n.d.c.]

Es. 10-2. Schubert, *Sinfonia n. 9*, I mov., bb. 1-8



La differenza di timbro fra suoni chiusi e aperti si nota facilmente, poiché l'inserimento della mano fa anche da sordina, e modifica di conseguenza il timbro dello strumento.

Trasposizione

Per cambiare la fondamentale – e quindi l'intera serie degli armonici – si adoperavano vari ritorti, e ognuno di essi dava luogo a una diversa trasposizione. I ritorti venivano inseriti vicino al bocchino o, in tempi più vicini a noi, infilati nello snodo in cui si correggeva l'intonazione. I ritorti seguenti erano i più diffusi nel diciottesimo secolo e nella prima parte del diciannovesimo:

Corno in	*la nota scritta suona*
Do *alto*	come scritto
Si♭ *alto*	una seconda maggiore sotto
La	una terza minore sotto
La♭	una terza maggiore sotto
Sol	una quarta giusta sotto
Fa	una quinta giusta sotto
Mi	una sesta minore sotto
Mi♭	una sesta maggiore sotto
Re	una settima minore sotto
Do *basso*	una ottava sotto
Si♭ *basso*	una nona maggiore sotto
La *basso*	un'ottava e una terza minore sotto

Si noti che tutti i corni traspongono verso il basso, tranne ovviamente quello in Do. I termini *alto* e *basso* servono a indicare degli specifici ritorti: *alto* significa acuto e *basso* grave, vale a dire che il secondo aggiunge un'ottava alla normale (*alto*) trasposizione. Se infatti non compare in partitura la scritta *basso*, lo strumentista usa la trasposizione alta.

Oltre ai ritorti della tabella precedente, ne venivano usati altri più rari, come il Sol *basso* o perfino il Si *basso* (Brahms, *Sinfonia n. 1*). Alcune rare trasposizioni si trovano in Haydn, *Sinfonia "degli addii"* (Fa♯), nella *Phèdre* di Massenet e nella *Carmen* di Bizet (Re♭).

Divisione dei ruoli

Fin dai primi tempi dell'utilizzo del corno in orchestra, è invalso l'uso di dividere i corni in primi e secondi; tale divisione permetteva

al primo corno di suonare l'*alto* e al secondo di suonare il *basso*. Nell'ultima parte del diciottesimo secolo l'estensione di ognuno dei due corni era abbastanza stabilizzata:

Es. 10-3. Rispettive estensioni del corno *basso* e *alto* (note scritte)

Cr. 2 (corno *basso*) Cr. 1 (corno *alto*)

I cornisti destinati alla parte grave usavano spesso un bocchino più largo per facilitare l'emissione delle note basse, e rilassando il labbro erano capaci di arrivare alle note pedale sol[1] e do[1]. Dal momento che i corni naturali sono ancora usati in alcune orchestre, come le Filarmoniche di Vienna e Berlino, i cornisti usano ancora bocchini più larghi ed esercitano il labbro per raggiungere le note più gravi per quelle composizioni, come la giovanile *Sinfonia* in sol maggiore di Haydn, che lo richiedono.

I più importanti strumentisti della fine del diciottesimo e degli inizi del diciannovesimo secolo preferivano il suono più brillante del taglio in Fa, soprattutto se paragonato agli scuri tagli in Mi♭ e Re; è probabile che tale preferenza sia all'origine della generalizzata adozione, verso la metà del diciannovesimo secolo, del corno a valvole in Fa, prototipo del primo strumento completamente cromatico.

CD-ROM
CD-3
HORN

Corno a pistoni

Per un periodo di circa cinquant'anni il corno naturale e il corno a pistoni sono coesistiti; i compositori e gli esecutori continuavano infatti a usare il corno naturale perché non si fidavano dei nuovi meccanismi dello strumento, o perché preferivano il carattere "da caccia" del suono del corno naturale. Ma intorno all'inizio del ventesimo secolo, probabilmente in risposta ai complessi cromatismi post-wagneriani, il corno a pistoni è diventato la norma nell'orchestra sinfonica. Bellissimi passaggi per corno naturale hanno continuato a essere scritti, per esempio da Brahms e da Brukner, ma la maggior parte di essi risulta migliore e più intonata se suonata sul corno a pistoni.

Costruzione

Il corno è dotato di tre pistoni (cilindri) rotanti, controllati da indice, medio e anulare della mano sinistra, attraverso i quali si attivano i prolungamenti del tubo principale; i cilindri, unitamente ai due giri di pompe descritti di seguito, rendono il corno interamente cromatico.

Lo strumento moderno è sostanzialmente un corno a pistoni in Fa, al quale è stato apportato un importante perfezionamento: l'aggiunta di un ulteriore giro di pompe, che ha creato il cosiddetto corno doppio.

Il giro di pompe principale, quello del corno in Fa, è lungo all'incirca tre metri e novanta. Il giro aggiuntivo, quello del corno in Si♭ *alto*, è di circa due metri e novanta, ed è attivato da un meccanismo manovrato dall'indice sinistro che taglia via quasi un metro della lunghezza del canneggio del corno in Fa.

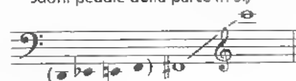
Il corno doppio è chiaramente una soluzione pratica alla crescente domanda di note acute da parte dei compositori, dal momento che per mezzo del tubo più corto esse sono più facili da produrre (sul corno in Si♭ il dodicesimo armonico equivale al sedicesimo del corno in Fa). Quando si scrive per il corno doppio si indica semplicemente "corno in Fa"; sarà l'esecutore a scegliere se usare o meno il meccanismo che porta dal taglio in Fa al taglio in Si♭.

Estensione e carattere dei registri

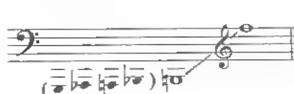
Es. 10-4. Estensione del corno a pistoni in Fa

Note scritte:

suoni pedale della parte in Si♭



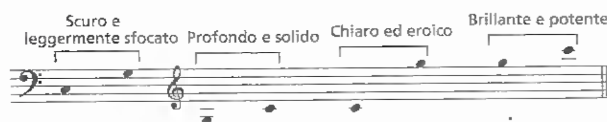
Note d'effetto:



Il corno moderno ha un'estensione molto ampia, ma certe note sono difficili da produrre; per esempio le note del registro inferiore, specialmente i suoni pedale della parte in Si♭ sotto il fa♯^{1} (indicati con note nere nell'Es. 10-4)[3], sono difficili da controllare perché richiedono che il labbro dell'esecutore sia molto rilassato. Queste note funzionano meglio se sostenute o impiegate in passaggi lenti; non possono essere usate in passaggi veloci perché la loro emissione è lenta e "pigra". D'altro canto suonare nel registro acuto per molto tempo può essere pesante per lo strumentista, perciò se tale registro viene usato continuamente il compositore deve prevedere delle pause.

Il resto dell'estensione può essere più agile, ma siccome il cornista deve sentire mentalmente ogni nota e poi trovarla con il labbro, troverà difficile eseguire ampi salti o scale eccessivamente rapide e contorte.

Es. 10-5. Caratteristiche dei registri del corno a pistoni in Fa (note scritte)[4]
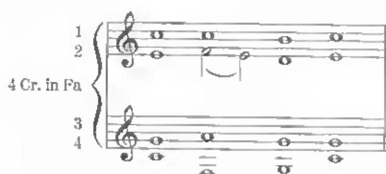


[3] I suoni pedale del canneggio in Fa in pratica non vengono usati.

[4] Va tenuto presente che nei due registri superiori il corno assume un carattere squillante che perde sotto il do centrale scritto. [n.d.c.]
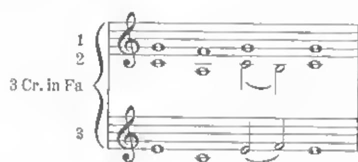
Oggi, fra i quattro corni dell'orchestra al primo e al terzo sono affidate le note acute e al secondo e al quarto le gravi. L'accoppiamento ha un'origine storica: quando i quattro corni sono entrati a far parte dell'orchestra, il primo e il secondo (rispettivamente una parte acuta e una grave) erano in una tonalità diversa dal terzo e quarto corno (un'altra parte acuta e grave). La tradizione di scrivere per due coppie di parti acute e gravi è durata nel tempo, anche se oggi tutti e quattro gli strumentisti suonano lo stesso corno (cromatico) e quindi nella stessa trasposizione. Il modo in cui si presentano i corni in partitura riflette la tradizione:

Es. 10-6. Disposizione moderna della sezione dei corni in partitura

a.



b.



Nell'Es. 10-6a si nota che i corni 1 e 2, un "acuto" e un "basso", condividono lo stesso rigo, come anche i corni 3 e 4. Si può notare anche che il secondo e il terzo si incrociano. Quando si usano solo tre corni, come nell'Es. 10-6b, il corno 3 (per tradizione un corno "acuto") è di solito collocato sopra il corno 2. In alcune partiture moderne i compositori hanno modificato questa disposizione, scrivendo sullo stesso rigo entrambi i corni "acuti" (1 e 3) e su quello successivo i "bassi" (2 e 4)[5].
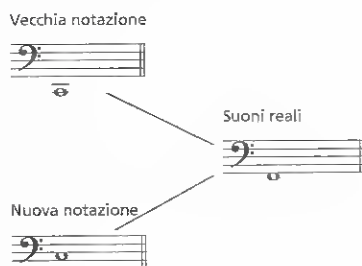
---

[5] Fra i compositori che hanno mostrato di preferire la seconda soluzione grafica vi è talvolta R. Strauss (Ess. 9-1 e 10-25), Mahler (Ess. 15-21, 15-22 e 15-23), Bartók (Es. 11-22) e molti altri. La soluzione grafica non muta però il rapporto gerarchico fra i corni: il primo e il terzo sono comunque le parti più importanti, alle quali possono essere affidati i passi più impegnativi e di responsabilità. Nell'Es. 10-15 (e in parte nell'Es. 10-16) si può vedere che entrambi guidano le rispettive coppie. Nell'Es. 10-13 si può invece notare come nell'eseguire le ottave il primo e il terzo si trovano nella parte superiore, mentre il secondo e il quarto nella parte inferiore. Qui vale soprattutto il principio dei registri. Se c'è un dialogo significativo fra due corni soli, di solito è fra il primo e il terzo, mentre un passo che proceda per armonie parallele senza particolari virtuosismi può essere affidato alla coppia primo e secondo. Si può incontrare anche il quarto corno solo (più raramente il secondo) per l'esecuzione di parti gravi, in cui, anche per pratica quotidiana, si specializza. [n.d.c.]

Vecchia e nuova notazione

In tutte le nuove pubblicazioni e nelle nuove edizioni di vecchie partiture, il corno in Fa traspone sempre alla quinta sotto, sia che venga notato in chiave di violino, sia, più raramente, in chiave di basso. In molte partiture dell'Ottocento tuttavia si possono incontrare parti che traspongono una quarta giusta sopra; queste parti sono sempre scritte in chiave di basso (in queste stesse partiture, se il corno è scritto in chiave di violino traspone sempre una quinta sotto). La differenza tra il vecchio e il nuovo criterio di trasposizione dei corni scritti in chiave di basso è dunque la seguente:

Es. 10-7. Vecchio e nuovo criterio di trasposizione



Capita ancora di trovare cornisti abituati alla vecchia notazione che in presenza della chiave di basso chiedono come debba essere interpretata; è quindi importante essere al corrente della differenza[6].

Passaggi rappresentativi per corni

Ecco alcuni passaggi che mostrano diversi usi del corno, sia come strumento solista sia in gruppo.

Passaggi a solo

Es. 10-8. Brahms, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 30-8

CD-3/TR. 43
INDEX 1/0:00

Più Andante
30
Cr. in Do
f *f* *f*
f sempre e passionato

[6] I cornisti sono peraltro ottimi lettori di tagli addizionali, per cui sono rari i casi in cui il cambio di chiave è strettamente necessario, a meno che i corni non siano scritti ad altezze reali in partitura. In questo caso sarà cura del copista essere esplicito. [n.d.c.]

CD-3/TR. 43
INDEX 2/0:44

Es. 10-9. Beethoven, *Sinfonia n. 6*, III mov., bb. 132-53

CD-3/TR. 44
INDEX 1/0:00

Es. 10-10. R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 6-12

CD-3/TR. 44
INDEX 2/0:21

Es. 10-11. Ravel, *Pavane pour une infante défunte*, bb. 1-11

Corni all'unisono

CD-3/TR. 45
INDEX 1/0:00

Es. 10-12. R. Strauss, *Don Juan*, bb. 530-40

CD-3/TR. 45
INDEX 2/0:32

Es. 10-13. Mahler, *Sinfonia n. 1*, I mov., bb. 345-56

Indicazioni d'approfondimento

Brahms, *Sinfonia n. 4*, I mov., bb. 1-4
Dvořák, *Sinfonia n. 5*, IV mov., bb. 132-6
Mahler, *Sinfonia n. 3*, I mov., inizio (tutti e otto i corni all'unisono)

Armonie di più corni

Es. 10-14. Händel, *Judas Maccabaeus*, "See the Conquering Hero", bb. 9-16

CD-3/TR. 46

9
Cr. in Sol
13

Es. 10-15. Weber, *Der Freischütz*, Ouverture, bb. 10-25

CD-3/TR. 47

10 Andante
Cr. in Fa
Soli
Cr. in Do
Soli
14
Cr. in Fa
Cr. in Do
18 *mf*
Cr. in Fa
Cr. in Do
mf
22
Cr. in Fa
Cr. in Do

CD-3/TR. 48

Es. 10-16. Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, Ouverture, bb. 1-8

Ruhige, nicht zu langsame Bewegung (♩ = 69)
sehr weich
4 Cr. in Fa
sehr weich
4 Cr. in Fa

■ **Indicazioni d'approfondimento**

Franck, *Sinfonia in re minore*, II mov., bb. 62-70
Liszt, *Les Préludes*, bb. 69-73
Mahler, *Sinfonia n. 1*, I mov., bb. 32-6
Mendelssohn, *Ein Sommernachtstraum*, Notturno, bb. 72-80
Wagner, *Tannhäuser*, atto I, scena 3, bb. 1-38

Articolazione e fraseggio

Come per ogni altro strumento a fiato, le note sotto legatura di espressione vengono automaticamente eseguite in un unico respiro. I corni hanno due tipi di articolazione semplice:

1. Attacco normale, staccato, più duro, usando la sillaba "tu".

CD-3/TR. 49

Es. 10-17. Wagner, *Siegfried*, atto I, scena 2, bb. 1-14

Lebhaft
Cr. in Fa
(sehr stark ausgehalten)
p
p
cresc.
f
p

2. Attacco morbido o legato, usando la sillaba "du".

Es. 10-18. Čajkovskij, *Sinfonia n. 5*, II mov., bb. 8-16

CD-3/TR. 50

Sul corno è anche possibile realizzare la doppia e tripla articolazione. Il seguente passaggio, per la sua rapidità, viene normalmente eseguito con la doppia articolazione.

Es. 10-19. Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, V mov., bb. 119-31

CD-3/TR. 51

Il secondo dei seguenti esempi di tripla articolazione è un tipico caso di ribattuto eseguito in *pianissimo*.

Es. 10-20. R. Strauss, *Don Juan*, bb. 501-5

CD-3/TR. 52
INDEX 1/0:00

CD-3/TR. 52
INDEX 2/0:17

Es. 10-21. Skrjabin, *Poema dell'estasi*, bb. 182-3

Sordina e suono chiuso

CD-ROM
CD-3
MUTED HORN

Con sordina

L'indicazione *con sordina* (talvolta *con sordino*) prescrive l'inserimento di una sordina vera e propria, che non influisce sull'intonazione, ma cambia il timbro dello strumento. Ecco un famoso passaggio per corni con sordina:

CD-3/TR. 53

Es. 10-22. Debussy, *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*, bb. 106-9

Nel punto in cui dev'essere tolta la sordina si scrive *senza sordina.*

CD-ROM
CD-3
HAND-STOPPED
HORN

Suono chiuso

bouché (Fr.); *stopped* (Ingl.); *gestopft* (Ted.)

L'esecutore "chiude" il suono del corno inserendo la mano destra il più internamente possibile nel padiglione, bloccando così parte del suono. Il risultato è un suono ridotto, omogeneo e in una certa misura nasale. Il suono chiuso può essere usato per singole note o per interi passaggi. Nel seguente passo, tratto dal *Capriccio espagnol* di Rimskij-Korsakov, si richiede all'esecutore di suonare la prima parte normalmente, la seconda con suoni chiusi.

CD-3/TR. 54

Es. 10-23. Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, III mov., bb. 45-8

I suoni chiusi sono anche efficaci nell'esecuzione di *sf* > *p*.

Quando un cornista trova sulle note della sua parte l'indicazione di suonare *chiuso*, in teoria può anche decidere di usare la sordina, ma in un passaggio rapido dal suono aperto al suono chiuso, come nell'Es. 10-24, l'uso della mano è inevitabile.

Es. 10-24. Mahler, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 76-9

CD-3/TR. 55

Se al posto dei simboli "+" per chiuso e "o" per aperto si usa l'indicazione verbale, alla fine del passaggio occorre scrivere *aperto* (*ouvert*; *open*; *offen*)[7].

Effetti speciali

Trilli e tremoli

I trilli dei corni sono prodotti sia attraverso il movimento dei pistoni, sia con le labbra; essi risultano un po' pesanti e pigri, e possono avere un effetto comico o ironico. I migliori sono di seconda maggiore o minore, come nei due prossimi esempi.

[7] Ricordiamo che con i suoni chiusi il cornista deve correggere l'intonazione. L'effetto timbrico della sordina è molto simile e, secondo alcune ricerche acustiche, identico ai suoni chiusi. Per questa ragione, probabilmente, la maggior parte dei cornisti mostra una certa resistenza all'uso della sordina, soprattutto se si tratta di eseguire un effetto isolato. Non sorprenda quindi se anche in presenza della apposita indicazione *con sordina* vengono preferiti i *suoni chiusi* per la realizzazione dell'effetto. Esiste anche un effetto, detto *suono d'eco*, che si ottiene con l'inserimento parziale della mano nel padiglione: è meno nasale del suono chiuso e dà una sensazione di lontananza. Anche in questo caso si richiede la correzione dell'intonazione da parte dello strumentista. [n.d.c.]

CD-3/TR. 56
INDEX 1/0:00

Es. 10-25. R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 641-3

CD-3/TR. 56
INDEX 2/0:13

Es. 10-26. R. Strauss, *Salome*, a [360]

Tremoli di intervalli superiori alla seconda maggiore sono anche possibili, ma molto difficili e quindi rischiosi nell'esecuzione dal vivo.

Indicazioni d'approfondimento

Chabrier, *España*, bb. 464-8
De Falla, *El amor brujo*, "Danza rituale del fuoco", bb. 249-54
Mahler, *Sinfonia n. 9*, II mov., bb. 13-5

Glissando

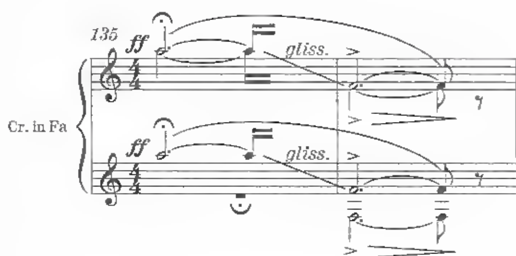
Il glissando è raramente richiesto ai corni, e quando lo è funziona meglio se ascendente, nei passaggi in *forte* e nel registro acuto, dove gli armonici sono più vicini. Ecco due esempi di glissando: il primo, a causa della sua velocità, è eseguito come un glissando anche se è scritto come un arpeggio; il secondo, soprattutto in quanto discendente, dev'essere suonato mettendo in opera un particolare trucco, essendo quasi ineseguibile. Nell'esecuzione sembra funzionare perché tutta l'orchestra sta suonando lo stesso glissando.

CD-3/TR. 57
INDEX 1/0:00

Es. 10-27. R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, Introduzione, bb. 30-1

Es. 10-28. Barber, *Sinfonia n. 1*, bb. 135-6

CD-3/TR. 57
INDEX 2/0:15



Indicazioni d'approfondimento

Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte II, "Danse sacrale", bb. 152-6
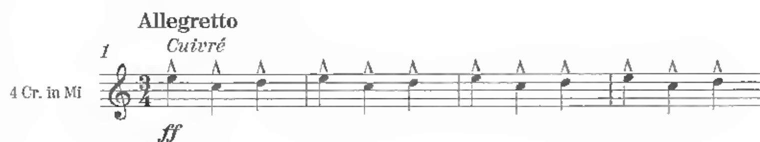
Cuivré

brassy (Ingl.)

Termine molto diffuso per indicare un suono metallico e duro, realizzato attraverso una maggiore tensione del labbro, l'emissione di più fiato e un attacco più tagliente, tutte cose che fanno vibrare il metallo dello strumento.

Es. 10-29. Bizet, *L'Arlésienne*, Suite n. 1, "Carillon", bb. 1-4

CD-3/TR. 58



Padiglione(i) in alto

pavillons en l'air (Fr.); *bells up* (Ingl.); *Schalltrichter auf* (Ted.)

Alcuni compositori richiedono per l'esecuzione di certi passaggi che i padiglioni degli strumenti siano rivolti verso l'alto; l'esecutore in tal caso alza lo strumento con la mano destra, in modo che il padiglione sia rivolto verso il pubblico. Questo effetto è usato prevalentemente per passaggi esuberanti e sonori.

CD-3/TR. 59

Es. 10-30. Mahler, *Sinfonia n. 4*, III mov., bb. 319-25

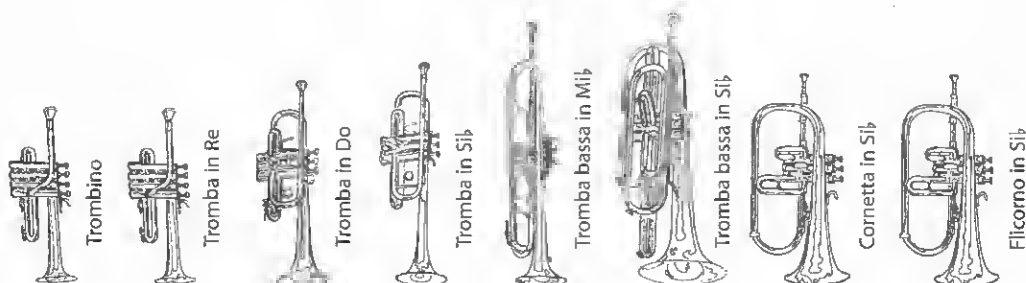
Pesante
319 Schalltrichter auf
Cr. in Fa 1, 2 / 3, 4
ff *p*
323

Tromba

trompette (Fr.); *trumpet* (Ingl.); *Trompete* (Ted.)

La tromba, il soprano della famiglia degli ottoni, è lo strumento più agile della sezione; è sovente chiamata a eseguire non solo passaggi molto acuti, *forte* o *piano*, ma anche passaggi che utilizzano la sua intera estensione a vari livelli dinamici. Lo strumento, inserito in passaggi sia lenti sia rapidi, è stato il preferito dai compositori per l'espressione di sentimenti di speranza, di gioia o di tensione.

La famiglia delle trombe
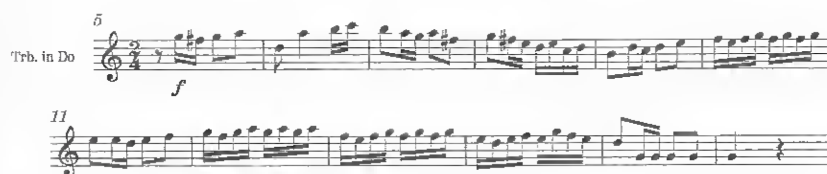


Tromba naturale

A prima vista può sembrare che la storia della tromba e del modo di suonarla abbia proceduto parallelamente a quella del corno; proprio come quest'ultimo, la tromba antica era priva di pistoni (come i vecchi

bugles) e la sua nota fondamentale dipendeva dalla lunghezza del tubo. Il suo suono era squillante. Nel periodo barocco si assiste a una straordinaria fioritura del virtuosismo – dunque della tecnica che oggi si definisce *clarino playing* o tromba clarina, ovvero la specializzazione nell'uso del registro "clarino". Le prestazioni richieste alla tromba a quel tempo rivaleggiavano con quelle richieste all'oboe o al violino. Ecco un tipico passaggio in registro clarino[8] di Johann Sebastian Bach:

Es. 10-31. Bach, *Cantata n. 51*, "Jauchzet Gott in allen Landen", ultimo mov., "Alleluja", bb. 5-16
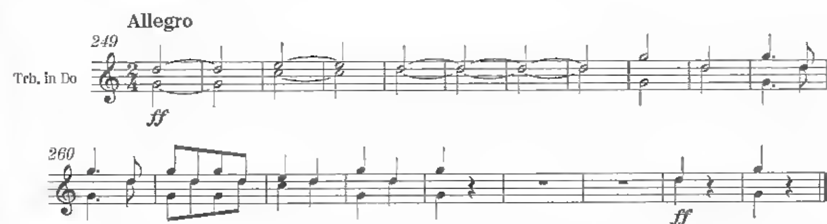
CD-3/TR. 60



Con il diffondersi dello stile galante, verso la metà del diciottesimo secolo, questo virtuosistico e spettacolare modo di suonare scomparve. Le melodie diatoniche richieste dal nuovo stile, normalmente affidate alla voce superiore, sarebbero suonate troppo penetranti e invadenti se eseguite dalla tromba, e i compositori la relegarono piuttosto in un ruolo di accompagnamento, a tenere lunghi pedali di tonica e di dominante o a suonare passaggi accordali nei *tutti*.
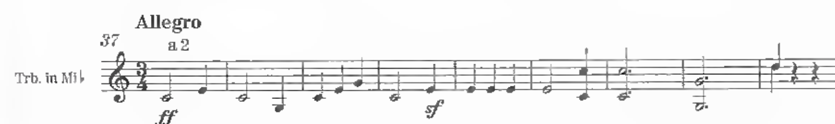
Es. 10-32. Haydn, *Sinfonia n. 94 "La sorpresa"*, IV mov., bb. 249-68

CD-3/TR. 61



Es. 10-33. Beethoven, *Sinfonia n. 3 "Eroica"*, I mov., bb. 37-45
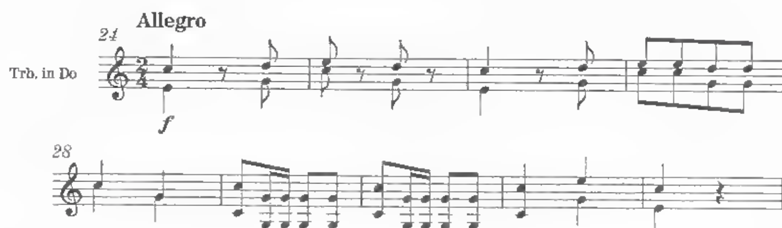
CD-3/TR. 62



[8] Un tempo si chiamava "clarino" il registro che partiva dall'ottavo armonico per arrivare al sedicesimo e oltre. Si trattava anche di un modo di suonare, facilitato dalla prontezza della tromba naturale. [n.d.c.]

CD-3/TR. 63

Es. 10-34. Mozart, *Concerto per pianoforte e orchestra* K503, III mov., bb. 24-32
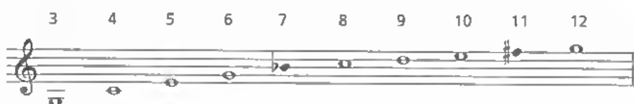


Questo tipo di utilizzo dello strumento da parte dei compositori è continuato nel diciannovesimo secolo fino all'introduzione della tromba a pistoni. Tuttavia nei concerti solistici del periodo classico, come quelli di Haydn e di Hummel, tutte le potenzialità della tromba hanno continuato a essere utilizzate.

Estensione

L'estensione della tromba naturale risente degli stessi limiti del corno naturale. Mentre i compositori barocchi utilizzavano le note fino al sedicesimo armonico, dopo la scomparsa della tromba clarina i compositori del periodo classico hanno scritto raramente oltre il dodicesimo armonico. In pratica i primi due armonici erano ineseguibili su tutte le trombe tranne che su quella in Fa (vedi tabella delle trasposizioni a p. 369), e anche su quest'ultima le note erano piuttosto incerte. Così i compositori classici avevano la seguente limitata scelta di note:

Es. 10-35. Altezze disponibili nella tromba durante il periodo classico



Il settimo armonico era sempre molto calante, e doveva essere corretto con il labbro. L'undicesimo, che sulla tromba in Do si trova tra il fa e il fa♯, doveva essere corretto ancora di più, grazie all'abilità dello strumentista di controllare il labbro (sulla tromba non si possono correggere le altezze con il metodo della mano nel padiglione).

Trasposizioni

La tromba in Do non traspone e suona come scritto. I ritorti usati per permettere alla tromba naturale di suonare in diverse tonalità non avevano denominazioni tipo *alto* e *basso*; dei sette più comuni quattro traspongono sopra e tre sotto.
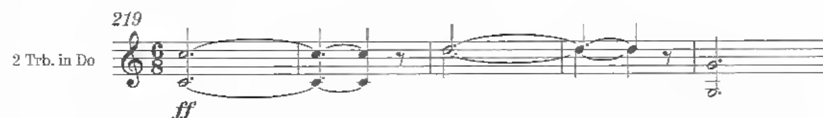
	La tromba in	*suona*
Traspone sopra	Fa	una quarta sopra
	Mi	una terza maggiore sopra
	Mi♭	una terza minore sopra
	Re	una seconda maggiore sopra
	Do	come scritto
Traspone sotto	Si	una seconda minore sotto
	Si♭	una seconda maggiore sotto
	La	una terza minore sotto

Per quanto ne sappiamo questi erano i soli ritorti in uso. Alcune partiture classiche richiedevano trombe in Sol e in La♭, e anche altre tonalità, ma in tal caso venivano impiegati i ritorti più comuni e i suoni erano poi corretti dall'esecutore.

Gli Ess. 10-32, 10-33 e 10-34 (pp. 367-8) illustrano i limiti imposti alla tromba nel periodo classico per le necessità di equilibrio sonoro. Talvolta la mancanza di determinate note portava a una condotta delle voci poco assimilabile allo stile classico; nel prossimo esempio si trova un salto di nona nella parte della seconda tromba, dovuto al fatto che la tromba in Do non poteva suonare nessun'altra nota dell'accordo di re minore delle bb. 221 e 222:

Es. 10-36. Beethoven, *Sinfonia n. 6 "Pastorale"*, V mov., bb. 219-23
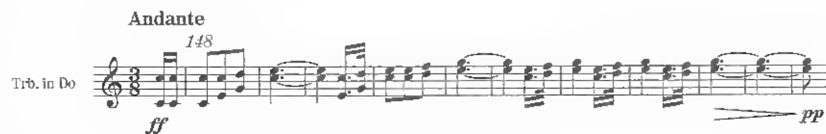
CD-3/TR. 64



Alla fine del periodo classico Beethoven ha introdotto uno stile più idiomatico nella scrittura per trombe, che ha portato agli emozionanti passaggi nella *Quinta Sinfonia* come alla straordinaria fanfara nella Ouverture n. 3 della *Leonore*.
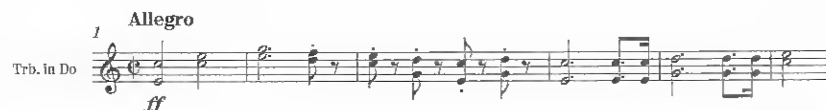
Es. 10-37. Beethoven, *Sinfonia n. 5*, II mov., bb. 147-58

CD-3/TR. 65
INDEX 1/0:00



Es. 10-38. Beethoven, *Sinfonia n. 5*, IV mov., bb. 147-58

CD-3/TR. 65
INDEX 2/0:37



CD-3/TR. 65
INDEX 3/0:59

Es. 10-39. Beethoven, *Leonore*, Ouverture n. 3, bb. 295-300

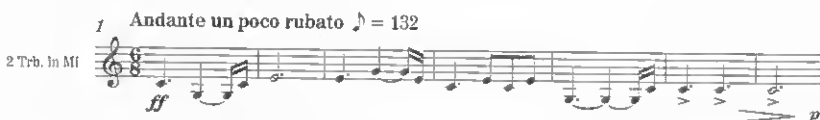


È interessante notare che il corno naturale veniva usato nel periodo classico e nel primo Romanticismo molto più spesso della tromba naturale, probabilmente in ragione del suo timbro meno penetrante, anche nel registro acuto. Ciò in parte vale anche per la cornetta, che, come vedremo fra breve, possedeva un suono più dolce grazie alla forma del suo bocchino, poiché discendeva più dalla famiglia del corno da posta che da quella della tromba. Nella *Sinfonia fantastica* Berlioz assegna parti piuttosto insignificanti alle due trombe, e parti più interessanti alle cornette, che già all'epoca avevano pistoni ed erano interamente cromatiche.

Ecco due esempi di tarda scrittura per tromba naturale:
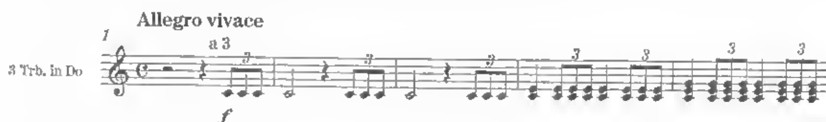
CD-3/TR. 66
INDEX 1/0:00

Es. 10-40. Čajkovskij, *Capriccio italiano*, bb. 1-7



CD-3/TR. 66
INDEX 2/0:30

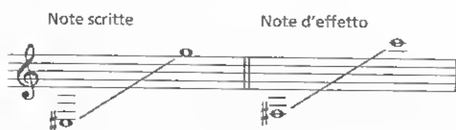
Es. 10-41. Mendelssohn, *Ein Sommernachtstraum*, "Marcia nuziale", bb. 1-5



Tromba a pistoni

Le prime trombe a pistoni comparvero verso la metà del diciannovesimo secolo, ed erano costruite a partire dalla tromba naturale in Fa, a cui erano stati aggiunti i pistoni. L'estensione andava dal terzo al dodicesimo armonico, con tutte le note cromatiche.

Es. 10-42. Estensione



Lo strumento, con il suo ampio e nobile suono, tendeva a dominare l'orchestra. Le melodie scritte da Mahler, Bruckner e Richard Strauss (Ess. 10-43 e 10-44) suonano al meglio se eseguite su questo strumento. Poiché la sua rilevante potenza sonora mascherava gli altri strumenti dell'orchestra, verso l'inizio del ventesimo secolo essa fu tuttavia abbandonata dalla maggior parte dei compositori, in favore delle più piccole e moderne trombe in Do e in Si♭.

Es. 10-43. Bruckner, *Sinfonia n. 7*, I mov., bb. 233-41

CD-3/TR. 67

Es. 10-44. Mahler, *Sinfonia n. 2 "Resurrezione"*, I mov., bb. 192-7

CD-3/TR. 68

Fin verso la metà del diciannovesimo secolo i compositori scrivevano le parti di tromba nelle tonalità dei ritorti; più avanti nello stesso secolo, sembra che la maggior parte degli esecutori suonasse tutte le parti sulla tromba a pistoni in Fa. Nella sua revisione del *Trattato di orchestrazione* di Berlioz, Richard Strauss proponeva di notare le parti per tromba in Do, e lasciare che fosse l'esecutore a realizzare la corretta

trasposizione per la tromba in Fa o per un altro strumento adatto. Non è chiaro quanto questa prassi fosse diffusa tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo.

CD-ROM
CD-3
TRUMPET

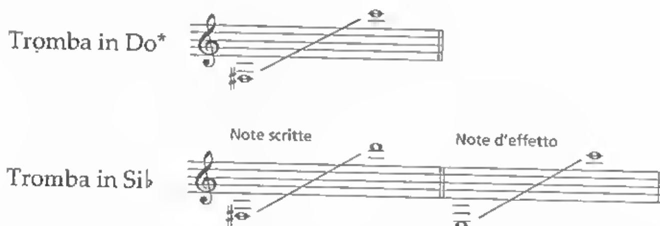
Tromba moderna

Man mano che cresceva l'esigenza di utilizzare registri acuti, e la preferenza per un suono più brillante e una maggiore agilità, le più piccole trombe in Si♭ e in Do diventarono gradualmente la norma nell'orchestra moderna. Oggi esistono diversi tipi di trombe acute (compresa quella in Re e il trombino in Si♭), che sono utilizzate sia per eseguire la musica barocca sia per suonare parti scritte in una tessitura acuta[9].

Anche se la tromba in Do non ha bisogno di trasposizione, la tromba in Si♭ e le meno comuni trombe in Re e in Si♭ acuto devono essere notate nella corretta trasposizione. Indipendentemente dallo strumento indicato in partitura, lo strumentista sceglierà la più adatta a sé per quel lavoro. Molti professionisti oggi posseggono la tromba in Re e la preferiscono per suonare certi passaggi acuti; la maggior parte degli strumentisti non professionisti tuttavia possiede solo la tromba in Si♭.

Estensione e carattere dei registri

Es. 10-45. Estensione



*Molti strumentisti sono in grado di eseguire note più acute di quelle indicate in questo schema, ma è rischioso per il compositore scrivere al di sopra del do5.

Le moderne trombe in Si♭ e in Do sono dotate di tre pistoni. La tromba in Do, la più piccola delle due, è preferita da alcuni compositori perché possiede un suono più brillante e ben a fuoco, e ha più facilità nell'emissione dei suoni acuti. La tromba in Si♭ ha un suono più rotondo e ricco e un miglior registro grave; è usata nell'orchestra sinfonica ma anche nel jazz e nelle bande. Un tempo le trombe in Si♭ avevano

[9] Ricordiamo che il termine *tessitura*, ben noto in ambito vocale, indica il registro in cui si trova la maggior parte delle note da eseguire, a differenza dell'estensione che comprende la totalità dei registri. [n.d.c.]

un piccolo meccanismo che le trasformava in trombe in La, ma è stato abbandonato perché non era abbastanza affidabile[10].

La tabella seguente mostra le altezze disponibili premendo ciascun pistone. Si tenga presente che premere il primo pistone abbassa di un tono il suono semplice o "aperto", il secondo di un semitono, e il terzo di un tono e mezzo. Se si premono più pistoni la loro azione si combina.

DITEGGIATURA DELLA MODERNA TROMBA IN DO

Note "aperte"

Secondo pistone premuto

Primo pistone premuto
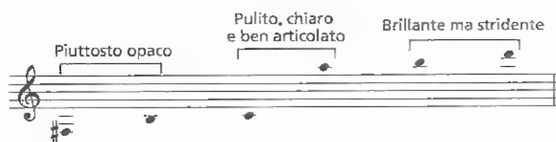
Terzo pistone premuto, o primo e secondo insieme

Secondo e terzo pistone premuti

Primo e terzo pistone premuti

Pistoni tutti premuti

Es. 10-46. Caratteristiche dei registri delle trombe in Do e in Si♭



Sulla tromba è più facile suonare forte che piano, soprattutto nel registro acuto; nel grave il *pianissimo* è difficilmente controllabile, perciò è più sicuro scrivere un passaggio *forte*, anche estremamente, piuttosto che *piano*. Il registro medio, dal do centrale al si♭^{4}, è il più comodo per la maggior parte degli strumentisti, e in questa estensione

[10] La tromba in Do è anche caratteristica della tradizione francese, mentre il suono della tromba in Si♭ è più affine alla tradizione tedesca e italiana (Puccini peraltro rimase fedele alle trombe in Fa fino a *Turandot*). Per quanto riguarda l'agilità e la capacità di raggiungere note acute, spesso conta più la dimestichezza dello strumentista con il suo strumento che non il taglio in senso stretto. Da questo punto di vista si può considerare la tromba in Si♭ come lo standard. Per quanto riguarda il timbro, sarà il tipo di scrittura del compositore a decidere se preferire il suono più chiaro della tromba in Do o quello più rotondo della tromba in Si♭, che meglio si fonde con gli altri ottoni e ha note gravi meno gracili. [n.d.c.]

i professionisti possono suonare facilmente in tutte le dinamiche. I non professionisti hanno invece qualche difficoltà a controllare le dinamiche *piano* per quasi tutta l'estensione[11].

La melodia seguente copre l'intera estensione della tromba e mostra la scrittura per lo strumento tipica del ventesimo secolo.

CD-3/TR. 69

Es. 10-47. Copland, *Outdoor Overture*, bb. 16-31

Indicazioni d'approfondimento

Bartók, *Concerto per orchestra*, V mov., bb. 201-11
Schönberg, *Cinque pezzi per orchestra op. 16*, n. 2 "Vergangenes", bb. 129-31
Šostakovič, *Sinfonia n. 1*, II mov., bb. 113-6
Šostakovič, *Sinfonia n. 5*, ultimo mov., bb. 2-11
Stravinsky, *Renard*, da 4 bb. prima di [37] a [39]
Stravinsky, *Le Rossignol*, intera composizione

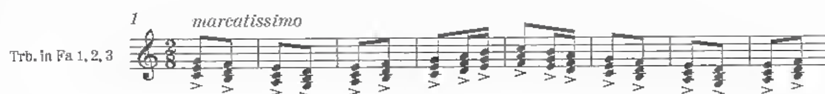
Articolazione e fraseggio

La tromba ha l'attacco più rapido di tutti gli ottoni. Tutte le note sotto legatura d'espressione si eseguono in un solo fiato, e le note separate sono attaccate singolarmente. Qualsiasi tipo di passaggio veloce è possibile, legato o staccato; la semplice, la doppia e la tripla articolazione sono usate costantemente. Gli Ess. 10-48 e 10-49 mostrano l'articolazione doppia e tripla.

[11] Viceversa, i migliori solisti si fanno un punto d'onore nell'ottenere *pianissimi* straordinari, anche nell'estremo acuto. Le note gravi, anche se suonate forte, non sono altrettanto penetranti delle acute. [n.d.c.]

Es. 10-48. Puccini, *La Bohème*, atto II, inizio (doppia articolazione solo in ♫)

CD-3/TR. 70
INDEX 1/0:00



Es. 10-49. Verdi, *Aida*, atto I, "Celeste Aida", bb. 1-13 (tripla articolazione)

CD-3/TR. 70
INDEX 2/0:15

Trb. in Do 1, 2

■ Indicazioni d'approfondimento

Bruckner, *Sinfonia n. 7*, III mov., bb. 77-88
Dukas, *L'Apprenti sorcier*, bb. 606-15
Ravel, *Daphnis et Chloé*, Suite n. 2, bb. 10-5
Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, III mov., bb. 37-41
Rossini, *Guglielmo Tell*, Ouverture, bb. 226-41
Šostakovič, *Sinfonia n. 1*, I mov., bb. 1-8
R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 544-64
Wagner, *Tannhäuser*, atto II, scena 3, bb. 72-5 e scena 4, bb. 204-10

Tromba con sordina

CD-ROM
CD-3
MUTED
TRUMPET

I passaggi con sordina sono molto comuni nella letteratura orchestrale. L'indicazione data in partitura è abitualmente *con sordina*, e alla fine del passaggio *senza sordina*. I compositori tedeschi della fine del diciannovesimo secolo hanno usato spesso le parole *gestopft* e *offen* per indicare con e senza sordina. In inglese si incontra sia l'espressione *open* sia *senza sordina* (o *senza sordino*).

Quando è richiesta, lo strumentista usa la sordina "straight" a meno che non venga specificato un altro tipo. A differenza della sordina per

corno, la sordina per tromba non cambia l'intonazione, e perciò non ha al suo interno un meccanismo che compensi l'alterazione delle altezze; come la sordina per corno, tuttavia, la sordina per tromba smorza il suono e ne modifica anche il timbro.

Sulla tromba è molto scomodo "chiudere" il padiglione con la mano destra, che però può essere usata per sostenere certe sordine, come la "plunger", che smorza molto il suono dello strumento, o come la sordina "Harmon", che produce il noto effetto jazzistico "wa-wa" grazie all'imbuto interno.

Le altre sordine illustrate nel cap. 9, come la "bucket" (o "velvet"), la "solotone", la "cup" e la "whispa" sono usate principalmente per musiche da ballo e per musical, ma negli ultimi decenni hanno trovato il loro posto nella letteratura orchestrale. Molti strumentisti hanno anche inventato le loro sordine, producendo ulteriori nuovi suoni. Oltre all'uso delle sordine si può chiedere alle trombe di suonare "nel cappello" ("hat") o "nel leggio". In questo caso mettono lo strumento in un cappello di plastica o feltro sostenuto dal leggio, o tengono lo strumento molto vicino al leggio stesso.

Ecco alcuni passaggi rappresentativi per trombe con sordina. I primi due esempi usano la sordina "straight" e il terzo la "Harmon". L'Es. 10-50 ritrae due frammenti: nel primo le trombe suonano senza sordina, nel secondo con sordina, mezzo tono sotto.

CD-3/TR. 71

Es. 10-50. Mahler, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 623-5 e bb. 592-4

Es. 10-51. Debussy, *Nocturnes*, "Fêtes", bb. 124-31

CD-3/TR. 72

Es. 10-52. Gershwin, *Rhapsody in Blue*, bb. 16-9

CD-3/TR. 73

Indicazioni d'approfondimento

Bartók, *Concerto per orchestra*, II mov., bb. 90-101
Stravinsky, *Petruška*, quadro II, bb. 33-9

Effetti speciali

Trilli

La maggior parte dei trilli sulla tromba sono ottenuti utilizzando i pistoni; nel registro acuto alcuni trilli si possono ottenere con il labbro. I trilli che richiedono di muovere soltanto un pistone sono molto facili; quelli che richiedono di muoverne due sono più scomodi; quelli che richiedono di muoverli tutti e tre sono difficili e se possibile vanno evitati, soprattutto quelli dell'esempio seguente (le posizioni sono date sotto il rigo).
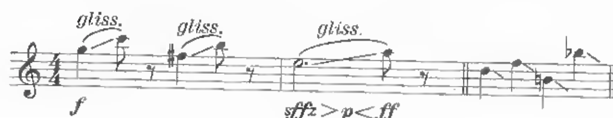
Es. 10-53. Trilli da evitare

Glissando

Alle trombe è talvolta richiesto di realizzare dei glissando; sono efficaci soltanto quelli ascendenti e nel registro acuto, dove gli armonici sono vicini. Alcuni strumentisti possono eseguire portamenti discendenti di un quarto di tono o di semitono. Tale effetto è stato usato solo in tempi recenti.

CD-3/TR. 74

Es. 10-54. Glissando e portamenti discendenti



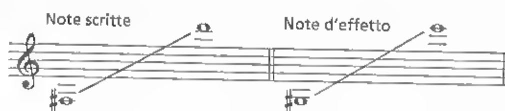
Trombe ausiliarie

La tromba in Re, usata sempre più spesso nell'orchestra sinfonica, è uno strumento piccolo e brillante, fornito di un suono chiaro e penetrante. L'estensione e la tecnica sono praticamente identiche a quelle della tromba in Si♭ o in Do. Il suo registro grave (sotto il do centrale scritto) non è granché utilizzabile, ma bisogna tener conto del fatto che la vocazione della tromba in Re, come anche della meno conosciuta tromba in Mi♭, è il registro acuto.

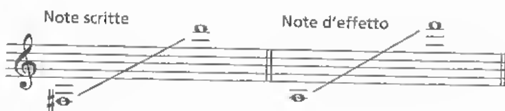
Oggi le parti barocche di tromba clarina sono eseguite sulla tromba in Re e Mi♭ o sul trombino in Si♭, che traspone di una settima minore sopra e la cui estensione utilizzabile è dal si♭^{2} al la^4.

Es. 10-55. Estensioni delle trombe in Re, Mi♭ e del trombino in Si♭

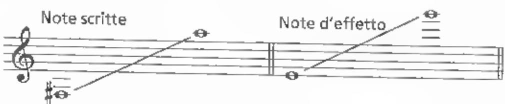
Tromba in Re



Tromba in Mi♭
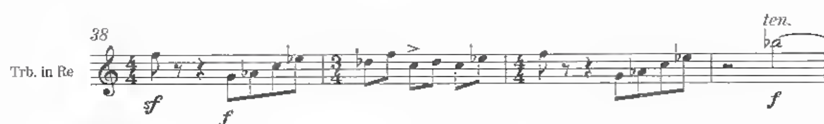


Trombino in Si♭



Vediamo di seguito alcuni passaggi per questi strumenti:
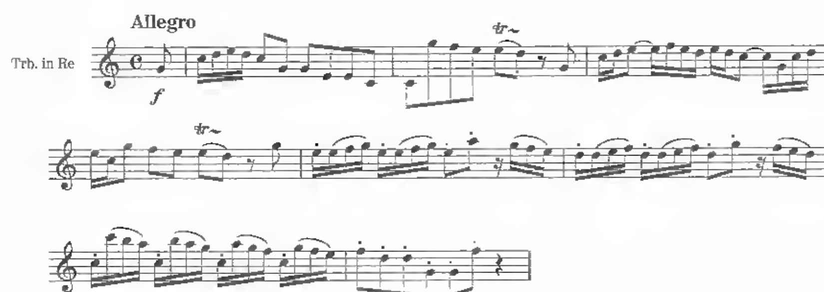
Es. 10-56. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte I, "Jeaux des cités rivales", bb. 38-42

CD-3/TR. 75
INDEX 1/0:00
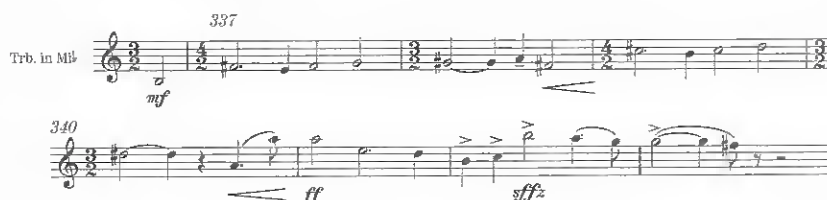


Es. 10-57. J.S. Bach, *Oratorio di Natale*, Introduzione al Coro finale (n. 64 "Chorale")

CD-3/TR. 75
INDEX 2/0:20



Es. 10-58. D'Indy, *Sinfonia in si bemolle*, IV mov., bb. 336-43

CD-3/TR. 75
INDEX 3/0:49



Cornetta

cornette (Fr.); *cornet* (Ingl.); *Kornett* (Ted.)

Fin dalla sua invenzione, all'inizio dell'Ottocento, la cornetta è stata fornita di pistoni, fatto che ha invitato i compositori a usarla prima che si diffondesse la tromba a pistoni. Tuttavia, anche se molti musicisti da Berlioz in poi hanno inserito la cornetta nelle loro partiture sinfoniche, lo strumento non è mai diventato un membro regolare dell'orchestra, e anzi è stato quasi completamente soppiantato dalla tromba a pistoni, con il suo timbro più brillante e la sua non minore agilità.

La cornetta è stata un membro regolare delle bande, ed è stata usata ovunque nelle orchestre dei teatri, specialmente in Europa. È lo strumento ideale per suonare musica militare, e in molte partiture dell'Ottocento e del Novecento le sono state assegnate melodie folkloristiche.

La cornetta somiglia alla tromba moderna e il bocchino è a coppa. La trasposizione standard è Si♭, con la stessa estensione della tromba

(v. p. 368). Lo strumento ha la stessa agilità della tromba e ha un'intonazione molto sicura; poiché il suo canneggio è per due terzi conico e per un terzo cilindrico, il suo suono è più morbido, e sembra un incrocio fra il corno e la tromba.

Ecco due bellissimi esempi dalla letteratura orchestrale:

CD-3/TR. 76

Es. 10-59. Čajkovskij, *Capriccio italien*, bb. 232-40

CD-3/TR. 77

Es. 10-60. Stravinsky, *Petruška*, quadro II, "Danse de la ballerine", bb. 1-29

Indicazioni d'approfondimento

Berlioz, *Symphonie fantastique*, IV mov., bb. 62-9
Prokof'ev, *Lieutenant Kijé*, I mov., bb. 1-5

Altri membri della famiglia della tromba

Tromba bassa

trompette basse (Fr.); *bass trumpet* (Ingl.); *Basstrompete* (Ted.)

La tromba bassa è in realtà un trombone con pistoni. È generalmente suonata da un trombonista, utilizzando un bocchino da trombone[12]. È tagliata in Do, in Si♭, in Re o in Mi♭; lo strumento in Do suona un'ottava sotto come scritto, quello in Si♭ una nona maggiore sotto, quello in Re una settima minore sotto e quello in Mi♭ una sesta maggiore sotto.

Es. 10-61. Estensione e trasposizione delle trombe basse

Tromba bassa in Do — Note scritte — Note d'effetto

Tromba bassa in Si♭ — Note scritte — Note d'effetto

Tromba bassa in Mi♭ — Note scritte — Note d'effetto

Tromba bassa in Re — Note scritte — Note d'effetto

Ecco due esempi di scrittura per tromba bassa:

Es. 10-62. Wagner, *Die Walküre*, atto III, bb. 12-8

CD-3/TR. 78
INDEX 1/0:00
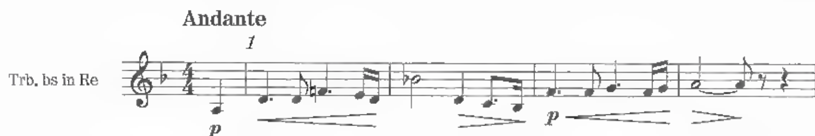
Allegro
13
Trb. bs. in Re
f

---

[12] La partitura del *Sacre du printemps* di Stravinsky può indurre in errore quando indica che la 4ª tromba "muta" in tromba bassa. [n.d.c.]

CD-3/TR. 78
INDEX 2/0:20

Es. 10-63. Wagner, *Die Walküre*, atto III, aria di Wotan "Denn Einer nur freie die Braut", bb. 1-4



Flicorno soprano
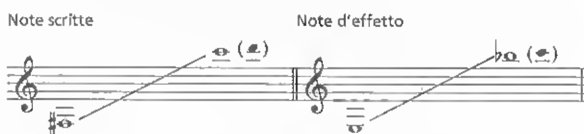
bugle alto (Fr.); *flugelhorn* (Ingl.); *Flügelhorn* o *Hochflügelhorn* (Ted.)

Il flicorno fa parte della famiglia dei *bugles* e delle cornette; è usato raramente in orchestra ma piuttosto spesso nelle bande e nei complessi jazz. Il nome deriva alla lontana da *Flügelmann*, l'uomo dell'ala, colui cioè che marciava al lato destro del fronte delle bande militari tedesche. Il primo flicorno soprano, costruito in Austria tra il 1820 e il 1830, mantiene l'ampio tubo cilindrico e il padiglione di medie dimensioni del suo predecessore, il *bugle* a chiavi. Nel corso del tempo i costruttori hanno ristretto il tubo, cosicché la principale differenza dalla cornetta è che il flicorno ha il padiglione più grande.

Il flicorno più comunemente usato oggi è quello in Si♭, anche se ci sono stati flicorni in Do, in Mi♭, in Fa[13]. Lo strumento moderno ha tre pistoni ed è suonato con un bocchino a imbuto, che differisce da quello della cornetta per la sua maggiore ampiezza e profondità.

Il flicorno ha la stessa estensione e trasposizione della cornetta. Suona una seconda maggiore sotto la nota scritta.

Es. 10-64. Estensione



Il suo suono caldo e pieno si avvicina al corno ancor più della cornetta; agli inizi del Novecento si usava qualche volta il flicorno per suonare il solo acuto di corno del "Quoniam" della *Messa in si minore* di Bach.

Anche se è raro trovarlo oggi nell'orchestra sinfonica, Stravinsky l'ha usato in un famoso passaggio di *Threni*[14].

[13] Distinguere gli strumenti delle famiglie "cugine" dei flicorni e delle tube può essere un vero rompicapo, anche a causa delle diverse denominazioni locali. Il flicorno soprano in Si♭ è chiamato contralto in alcuni paesi perché la voce di soprano nelle bande è più spesso imitata dal flicorno sopranino. D'altro canto il flicorno in Mi♭, almeno in Italia, è decisamente considerato un flicorno contralto. [n.d.c.]

[14] È stato usato anche da Respighi nei *Pini di Roma*, per evocare gli strumenti dell'esercito romano, e in molti film di guerra statunitensi. [n.d.c.]

Es. 10-65. Stravinsky, *Threni*, bb. 88-9

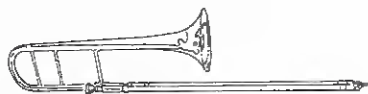
CD-3/TR. 79

Presto

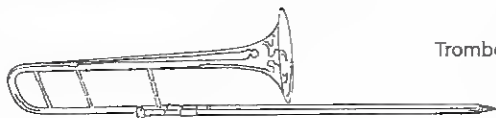


Trombone
Posaune (Ted.)

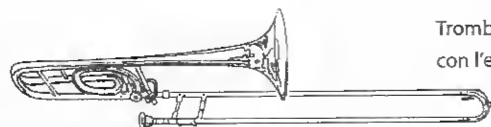
La famiglia del trombone



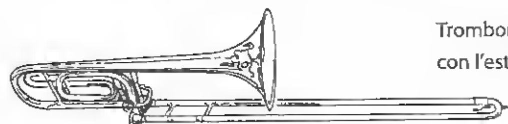
Trombone contralto



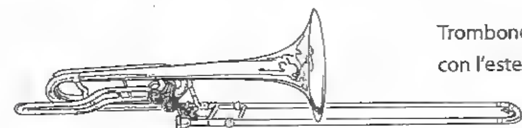
Trombone tenore



Trombone tenore
con l'estensione in Fa



Trombone basso
con l'estensione in Fa



Trombone basso
con l'estensione in Fa e in Mi

Il trombone è uno strumento estremamente versatile. Può essere usato tanto per gli assolo quanto per dei morbidi sfondi armonici; funziona bene anche in contrappunto con altri tromboni o con altri strumenti dell'orchestra, ed è ottimo nei raddoppi, grazie alla sua ampia dinamica e al suo timbro caldo. Tutti i tipi di fraseggio, compresi i salti più ampi, suonano bene sul trombone.

Come dice il nome, il trombone è una tromba grande; è possibile che uno dei suoi predecessori sia stato una tromba bassa, la cui ingombrante lunghezza del canneggio sarebbe stata avvolta su se stessa o parzialmente tagliata: è questa seconda possibilità ad aver dato origine al trombone, il cui tubo è tagliato in due parti a U che scivolano l'una dentro l'altra.

Il sistema permette allo strumentista di cambiare note e di controllarne con precisione l'intonazione accorciando e allungando con il braccio il tubo esterno, chiamato *coulisse* (o anche *tiro*).

Il tubo del trombone è per circa due terzi cilindrico, e diventa conico verso il padiglione. Il cono è più piccolo nei tromboni contralto e tenore, e si allarga molto di più nel trombone basso per facilitare l'esecuzione degli armonici più gravi.

Oggi si usano in orchestra tre tipi di trombone: contralto, basso e tenore; nessuno è traspositore. La loro estensione complessiva offre al compositore o all'orchestratore un'ampia gamma di altezze. Tuttavia sono stati inventati molti più tipi di trombone, alcuni dei quali traspositori e impiegati in ensemble come la banda di ottoni britannica, che usa anche certi tipi traspositori di tuba.

Negli ultimi cent'anni la sezione degli ottoni è stata composta di tre tromboni: due tenori e un basso. Le parti scritte nell'Ottocento per trombone contralto sono state suonate sul trombone tenore per gran parte del secolo scorso, ma oggi si assiste a un ritorno del trombone contralto che reclama le sue parti originali[15].
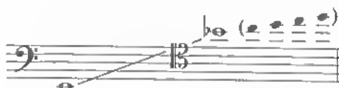
CD-ROM
CD-3
TROMBONE

Trombone tenore

Dei tre tipi di trombone, il tenore è il più comune nell'orchestra moderna. Le sue parti, come quelle del trombone basso, sono notate in chiave di basso fino al sol^3, dove generalmente si passa alla chiave di tenore per evitare l'eccesso di tagli addizionali.

Estensione e carattere dei registri

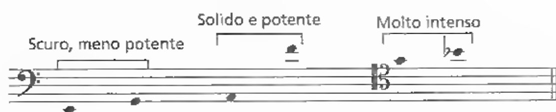
Es. 10-66. Estensione



L'estensione normale del trombone tenore va dal mi^1 al si^3. Le note nere dell'Es. 10-66 indicano ulteriori note che i professionisti possono suonare, anche se con difficoltà.

[15] Il compositore si può aspettare sicuramente in tutte le orchestre due tromboni tenori e uno basso. Se si attiene a questo organico non va incontro a sorprese o a note ineseguibili. In alcuni casi il terzo è in realtà un tenor-basso, mentre in altri lo è il secondo; il primo lo è di rado. Il trombone contralto dev'essere specificamente richiesto, e non sempre è disponibile. [n.d.c.]

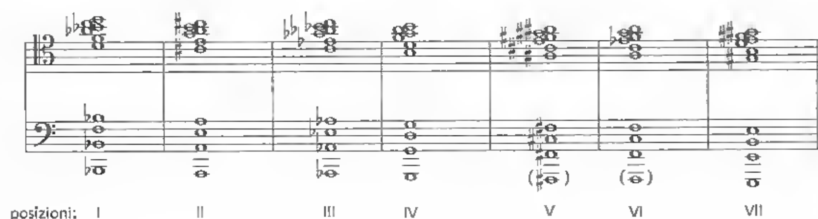
Es. 10-67. Caratteristiche dei registri



Posizioni

Ognuna delle sette posizioni della coulisse del trombone tenore, dal si♭ in prima posizione al mi♮ in settima, abbassa la nota di un semitono rispetto alla precedente. In settima posizione si ha la massima estensione della coulisse.
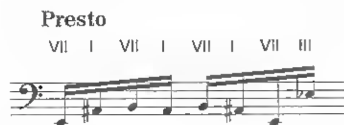
Es. 10-68. Le sette posizioni del trombone



La fondamentale di ogni posizione è detta *nota pedale*; si tratta di note poco usate in orchestra, ma che si incontrano nella letteratura solistica. Sono buone solo le fondamentali delle prime tre posizioni; le altre sono di difficile emissione, perciò dal punto di vista pratico si usa dire cha la serie armonica di ciascuna posizione comincia dal secondo armonico, perché da quella nota in poi le note sono sicure.

Molte note possono essere prodotte in più di una posizione – per esempio il re^3 può essere prodotto in prima e in settima posizione – ma tutte le note sotto il la♭^{2} hanno una sola posizione possibile. Per questa ragione il passaggio seguente è di difficile esecuzione in tempo rapido, specialmente per principianti, perché alterna continuamente le due posizioni estreme.

Es. 10-69. Cambi di posizione difficili



La versione tenor-basso

L'estensione del trombone tenore può essere arricchita verso il grave da una estensione in Fa del canneggio, attivata dal pollice sinistro, che rende possibile un incremento della lunghezza del tubo. Il meccanismo

dà origine a un doppio strumento (secondo lo stesso principio del corno doppio) creando uno strumento in Fa a partire da uno in Si♭. In questa versione il trombone tenore può suonare note gravi fino al do^0.

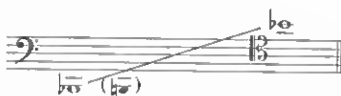
Molti tromboni tenori costruiti oggi hanno la stessa estensione del tenor-basso, perché non solo hanno l'estensione in Fa del tubo, ma estensioni in Re e in Sol♭ che rendono più facile suonare in certe tonalità. Però, a causa delle differenze costruttive, le note gravi del trombone tenore sono meno sonore di quelle del trombone basso.

Trombone basso

Il trombone basso è abitualmente il terzo trombone usato in orchestra. Ha un timbro piuttosto diverso dal trombone tenore a causa del padiglione più largo e del bocchino più grande.

Estensione e carattere dei registri

Es. 10-70. Estensione



Es. 10-71. Caratteristiche dei registri



Estensioni

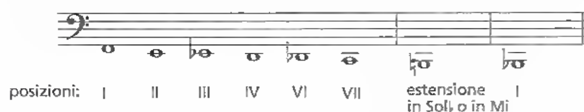
Il trombone basso ha sempre un'estensione in Fa che, come quella del trombone tenore, gli permette di raggiungere note pedale fino al do^0. Nell'Es. 10-70 il si^1 è fra parentesi, perché non può essere suonato dal trombone basso, a meno che questo non sia dotato dell'estensione in Sol♭. I tromboni bassi più recenti ne sono forniti, e la combinazione dell'estensione in Fa e in Sol♭ trasforma il trombone basso in uno strumento triplo. I tromboni più recenti hanno anche l'estensione per il re e perfino per il mi[16], che permettono una maggiore varietà di posizioni e rendono molto più facile l'esecuzione di certi glissando.

[16] Se il trombone non ha l'estensione per il mi, l'esecutore può ottenerla allungando l'estensione per il fa.

Posizioni

Nell'Es. 10-72 si possono vedere le sei posizioni del trombone con estensione in Fa. Le note rappresentano il secondo armonico; ogni posizione può raggiungere il decimo o dodicesimo armonico.
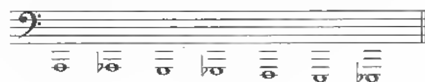
Es. 10-72. Posizioni sul trombone basso



Si noti che nel trombone basso non esiste una V posizione. A causa della lunghezza della coulisse del trombone tenore, che è la stessa usata per il basso, l'esecutore deve allargare ogni posizione per compensare le maggiori dimensioni dello strumento (le posizioni del trombone tenore sono approssimativamente distanti 8 centimetri l'una dall'altra, contro i 12 circa del trombone basso con estensione in Fa); perciò la V posizione è eliminata, e rimangono la I, II, III, IV, VI e VII. Per suonare il si♭^{0} l'esecutore si limita a rilasciare l'estensione in Fa.

Le note pedale sono più facili da produrre sul trombone basso che sul trombone tenore; molti compositori da Wagner in poi le hanno usate, e Berlioz prima di loro. Hanno un suono pieno e potente, ma bisogna fare attenzione a non scriverle in passaggi troppo rapidi, perché la tecnica per produrle è delicata. Ecco le note pedale di uso pratico:

Es. 10-73. Note pedale sul trombone basso



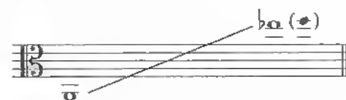
Trombone contralto

Il trombone contralto è stato usato molto nel diciannovesimo secolo, soprattutto da parte dei compositori tedeschi e italiani; nel corso del diciottesimo secolo è stato usato come strumento solista. Anche se è caduto in disuso intorno alla fine dell'Ottocento, molti trombonisti lo stanno riprendendo per suonare le parti nella tessitura acuta e per eseguire la musica scritta originariamente per lo strumento.

Estensione e carattere dei registri

Il trombone contralto è tagliato in Mi♭ e le parti sono scritte abitualmente in chiave di contralto.

Es. 10-74. Estensione

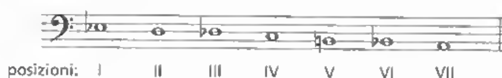


Il trombone contralto ha un tubo più stretto, che produce note acute calde e pure, ma anche brillanti e non così potenti come quelle del trombone tenore. Le note dal mi♭[2] in giù sono deboli e povere; le note fondamentali e i suoni pedale sono praticamente impossibili da raggiungere, perciò la prima nota disponibile di ogni posizione è il secondo armonico (vedi Es. 10-75).

Posizioni

Nell'Es. 10-75 si possono trovare le sette posizioni del tenore contralto. Le note corrispondono al secondo armonico; in ogni posizione si può raggiungere il decimo o il dodicesimo armonico.

Es. 10-75. Posizioni sul trombone contralto
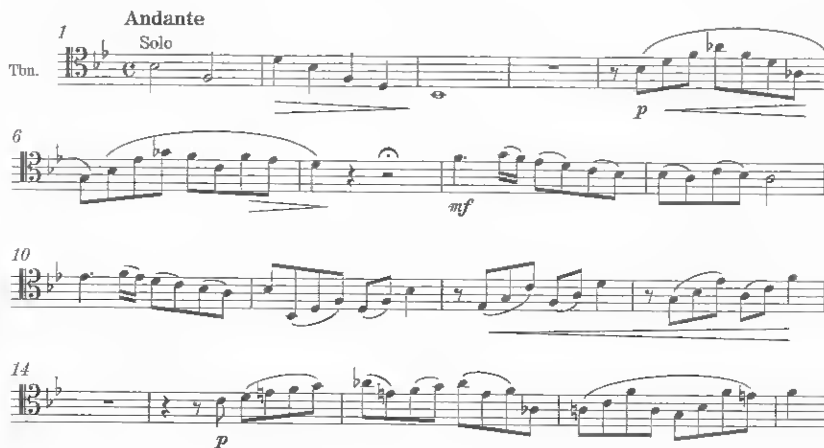


Articolazione e fraseggio

Anche se sul trombone sono possibili sia l'articolazione singola, sia quella doppia o tripla, le note ribattute sono più difficili che nella tromba a causa del bocchino più grande. Inoltre le maggiori dimensioni dello strumento rendono l'articolazione all'estremo registro grave lenta e pesante.

Il legato ottimale si ottiene soltanto fra due note della stessa serie armonica, ma i professionisti hanno perfezionato il coordinamento fra attacco dolce e cambio di posizione, in modo da produrre un'impressione di legato quasi perfetta. Nell'esempio seguente, che è stato orchestrato da Süssmayr, un allievo di Mozart, dopo la prematura morte del maestro, il bell'assolo legato del "Tuba mirum" è stato assegnato al trombone:

CD-3/TR. 80

Es. 10-76. Mozart, *Requiem*, "Tuba mirum", bb. 1-18



Gli esempi che seguono mostrano caratteristiche situazioni orchestrali in cui uno, due o più tromboni usano vari tipi di articolazione.

Es. 10-77. Beethoven, *Sinfonia n. 9*, IV mov., "Seid umschlungen", bb. 1-8 (un trombone)

CD-3/TR. 81

Es. 10-78. Berlioz, *Rákóczi March*, bb. 96-105 (tre tromboni)

CD-3/TR. 82

Es. 10-79. Brahms, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 47-51 (tre tromboni)

CD-3/TR. 83

■ Indicazioni d'approfondimento

J.S. Bach, *Cantata n. 118*, "O Jesu Christ, meins Leben Licht", "Sinfonia", bb. 1-8 (tre tromboni)
Schumann, *Sinfonia n. 3*, IV mov., bb. 1-8 (tre tromboni)
R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 546-53 (tre tromboni)
Wagner, *Tannhäuser*, Ouverture, bb. 37-53 (tre tromboni)

Trombone con sordina

CD-ROM
CD-3
MUTED
TROMBONE

Nel cap. 9 abbiamo mostrato diversi tipi di sordina per trombone (pp. 344-8). Come quelle della tromba e dei corni, le sordine cambiano il timbro del trombone e permettono allo strumentista di suonare molto piano[17].

[17] I tromboni nel registro medio possono eseguire eccellenti e morbidi *pianissimo* senza sordina. Il *pianissimo* con sordina è anche interessante, ma risulta più nasale perché la sordina "straight" esalta le frequenze superiori dello spettro sonoro. [n.d.c.]

I seguenti due passaggi richiedono la sordina ("straight"). Nella pagina di Berg i tromboni sono raddoppiati da violoncelli e contrabbassi che suonano *col legno* (non registrati nel CD).

CD-3/TR. 84
INDEX 1/0:00

Es. 10-80. Sessions, *Sinfonia n. 2*, IV mov., bb. 68-70

CD-3/TR. 84
INDEX 2/0:18

Es. 10-81. Berg, *Concerto per violino e orchestra*, I mov., bb. 45-51

Glissando

Il glissando con la coulisse è il più naturale, perché il trombonista può muoverla tra due o più note, più o meno come un violinista fa scivolare il dito sulla corda. Ma tali effetti non possono essere più ampi di un tritono, l'intervallo che copre tutti gli armonici di uguale numero nelle sette posizioni. Oltre al glissando con la coulisse sono possibili un glissando di labbro e una combinazione di labbro e coulisse.

I seguenti tre passaggi illustrano l'effetto sul trombone. Il glissando risulta meno sensibile nel secondo esempio, ma permette comunque a Britten di dare un carattere jazz al passaggio. L'esempio di Bartók mostra un tipo di glissando simile a quello dei corni sulla serie degli armonici; siccome non è stato usato troppo spesso, l'effetto suona particolarmente interessante.

CD-3/TR. 85
INDEX 1/0:00

Es. 10-82. Khačaturjan, *Gayne*, Suite n. 1, "Danza delle spade", bb. 10 e 11

Es. 10-83. Britten, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, Fuga, a L

CD-3/TR. 85
INDEX 2/0:14

Allegro molto

Tbn.

* ⊕ indica di suonare quasi glissando

Es. 10-84. Bartók, *Concerto per violino e orchestra n. 2*, III mov., bb. 593-600

CD-3/TR. 86

♩.=56

593

Tbn. ten. 1
Tbn. ten. 2
Tbn. bs.

gliss. IV pos. *f* 5 VI

gliss. I pos. senza sord. *f* 5

596

gliss. IV pos. *f* 5

III 5 cresc.

III cresc.

599

V 5

V *ff*

Altri membri della famiglia del trombone

Trombone contrabbasso

Wagner, Strauss e Schönberg sono fra i pochi compositori che hanno usato il trombone contrabbasso, intonato in Si♭, un'ottava sotto il trombone tenore. Verdi l'ha usato, soprattutto nel *Falstaff*, ma in Italia il trombone contrabbasso era uno strumento a pistoni; le sue parti sono oggi suonate sulla tuba, e non si consiglia di utilizzarlo perché si tratta di uno strumento molto faticoso da suonare[18].

Trombone a pistoni

Questo strumento usa i pistoni al posto della coulisse per variare le altezze; non ha avuto lunga vita in orchestra, ma è stato spesso usato nelle bande. Il trombone a pistoni è simile a una tromba grande e ciò che offre in agilità e facilità lo perde in carattere; ha anche numerosi problemi di intonazione. È meglio evitarne l'impiego in orchestra perché pochi strumentisti lo posseggono[19].

CD-ROM
CD-3
TUBA

Tuba

La tuba è il vero basso degli ottoni, perciò si trova nella stessa condizione dei contrabbassi e del controfagotto. È stata usata efficacemente come strumento solista e in combinazione con altri strumenti. La tuba si accompagna bene agli altri ottoni e offre un eccellente basso. Si incontra bene anche con le trombe e i corni.

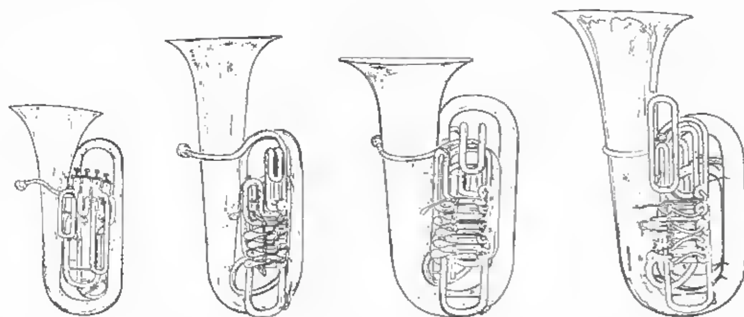
L'orchestra moderna usa generalmente una sola tuba. Molti compositori, tuttavia, hanno scritto per due (Stravinsky, Schönberg e Harris, fra gli altri) soprattutto per rinforzare il basso di una sezione di ottoni sovradimensionata, ma anche per evitare l'affaticamento di un singolo esecutore: il primo può specializzarsi in una tessitura più acuta e il secondo in una più grave.

---

[18] In molte partiture di autori italiani (Verdi, Puccini, Catalani, Mascagni) si trova un trombone contrabbasso (spesso scritto semplicemente con l'indicazione "basso"), che era uno strumento a pistoni, il cui uso fu incoraggiato da Verdi stesso. La sua sostituzione con la tuba è quindi relativamente recente. Il trombone originariamente utilizzato da Wagner, costruito per il teatro di Bayreuth, era invece a doppia coulisse. Oggi nello stesso teatro si usa un trombone basso con opportune estensioni gravi. Dal punto di vista timbrico, non vi è dubbio che il trombone contrabbasso completi la sezione dei tromboni meglio della tuba, strumento di altra origine e natura. [n.d.c.]

[19] Il trombone a pistoni è stato a lungo usato nell'opera italiana dell'Ottocento, il che spiega la notevole agilità e rapidità, per l'epoca, richiesta ai tromboni. In alcune recenti esecuzioni operistiche del Teatro alla Scala, ha mostrato un suono meno potente e corposo rispetto ai tromboni moderni, ma certamente interessante. [n.d.c.]

La famiglia della tuba



Euphonium Tuba bassa in Fa Tuba contrabbassa in Do Tuba contrabbassa in Si♭

La tuba come la conosciamo oggi non è stata usata in orchestra fino al 1875 circa, quando Richard Wagner la introdusse e scrisse per essa. La tuba dei tempi di Wagner aveva una forma e un suono molto simili al corno, benché suonasse in un registro più grave; sosteneva il basso per le trombe e per i tromboni. Lo strumento rimpiazzò l'oficleide (vedi più avanti), che era stato usato fin dall'inizio del secolo.

Nel suo ciclo dell'*Anello del Nibelungo* Wagner scrisse per un'intera famiglia di tube: tube tenore in Si♭ e Mi♭, tuba bassa in Fa e tuba contrabbassa in Si♭, un'ottava sotto la tuba tenore. Gli strumenti erano di fatto estensioni della famiglia dei corni ed erano abitualmente suonati da cornisti. Eccetto Wagner, il suo contemporaneo Bruckner e il suo seguace Richard Strauss, non sono molti i compositori che hanno adottato la famiglia delle tube wagneriane, mentre gradualmente la tuba bassa in Fa è diventata uno strumento abituale dell'orchestra.

Lo strumentista di oggi può scegliere cinque o sei tube, che vanno dalla tuba tenore in Si♭ alle tube basse in Fa, Mi♭ e Do, fino alle tube contrabbasse in Do e in Si♭[20].

In contrasto con le tube wagneriane, tutte le tube moderne non sono strumenti traspositori; l'indicazione di tonalità dei loro nomi si riferisce unicamente alla loro estensione, alle loro fondamentali e ai loro suoni pedale. Le tube in Do e la tuba contrabbassa in Si♭ sono preferite da alcuni strumentisti perché le loro posizioni sono più confortevoli, e tutte le note che si trovano nel repertorio orchestrale sono eseguibili su di esse.

Lo strumento è costruito con un tubo conico ampio e un padiglione molto grande; usa i pistoni o più comunemente cilindri rotativi. Il sistema è simile a quello dei corni e delle trombe, con l'aggiunta di un

---

[20] Nelle bande americane è usato il *sousaphone*, con il suo curioso padiglione da grammofono, che però non è mai usato in orchestra, anche se è in grado di eseguire tutte le parti scritte per tuba.

ulteriore cilindro che abbassa la fondamentale di una quarta giusta. Alcuni strumenti hanno un quinto o sesto cilindro, ma sono rari. Lo strumentista suona in un bocchino a coppa molto profondo, che facilita l'esecuzione delle note gravi e dei suoni pedale[21].

Estensione e carattere dei registri

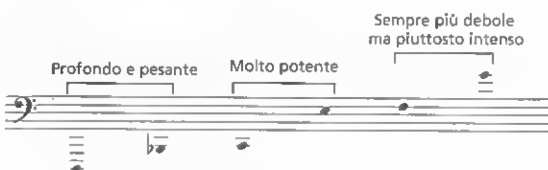
La tuba moderna è sempre notata in chiave di basso.

Es. 10-85. Estensione[22]



Ogni strumentista è in grado di suonare lungo tutta la sua ampia estensione. Alcuni tuttavia posseggono più di uno strumento e lo cambiano se è più adatto a un particolare pezzo.

Es. 10-86. Caratteristiche dei registri



A causa delle sue dimensioni l'emissione è un po' pigra nelle note più gravi, ma dal registro medio in su è sorprendentemente agile. Il suo registro grave è stato descritto come più debole del suo registro medio, ma se le note gravi sono scritte in tempo lento possono essere controllate molto bene e sono efficaci in ogni dinamica, dal *fortissimo* al *pianissimo*.

Nel registro medio il timbro della tuba è morbido e rotondo, come quello del corno, grazie al suo canneggio conico e al bocchino profondo. Man mano che si avvicina all'estremo acuto il suono diventa più piccolo e teso, e perde alcune delle sue caratteristiche.
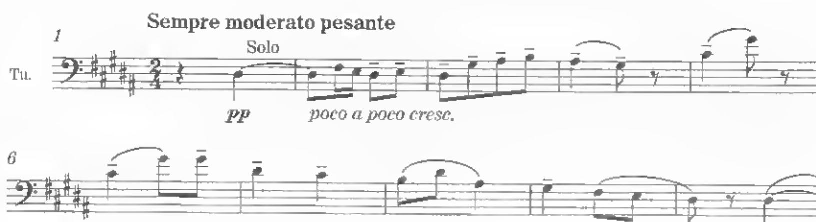
---

[21] La tuba è uno degli strumenti meno standardizzati nell'orchestra. Nella scelta del suo taglio sopravvivono varie tradizioni nazionali (in Inghilterra piace la tuba in Mi♭) e variano le scelte individuali degli esecutori. Salvo il caso di eccezionali estensioni, evidenziate nel testo, ciò non deve preoccupare il compositore, che può semplicemente scrivere *tuba*. [n.d.c.]

[22] Le tube contrabbasse possono scendere ancora di un paio di note, fino al si♭. [n.d.c.]

Il seguente passaggio, uno degli assoli più famosi per la tuba, mostra come lo strumento può suonare efficace nel registro medio e acuto.

Es. 10-87. Musorgskij-Ravel, *Quadri di un'esposizione*, "Bydlo", bb. 1-10

CD-3/TR. 87
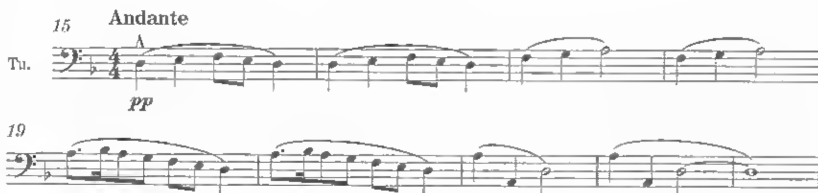


Ci vuole molto fiato per suonare questo strumento, che è il più grande degli ottoni. Perciò è particolarmente necessario scrivere parti che non stanchino eccessivamente l'esecutore. Frequenti pause sono caldamente raccomandate.

Articolazione e fraseggio

Sulla tuba sono possibili vari tipi di articolazione e di fraseggio in tutte le dinamiche. Come sugli altri ottoni, tutte le note scritte sotto legatura di espressione (di fraseggio) sono suonate in un solo fiato. Il seguente passaggio legato, che dimostra la piacevolezza e rotondità del suono nei registri medio e acuto, è eseguito piano.

Es. 10-88. Mahler, *Sinfonia n. 1*, III mov., bb. 15-23
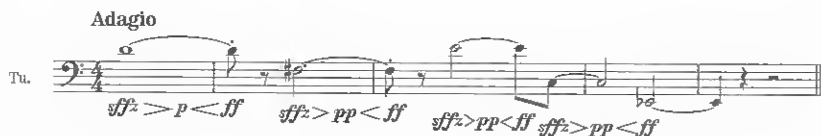
CD-3/TR. 88



Le articolazioni semplice, doppia e tripla sono tutte possibili, anche se la doppia e la tripla non sono comuni nella letteratura orchestrale. La capacità della tuba di eseguire potenti attacchi è illustrata nell'esempio.

Es. 10-89. Un attacco vigoroso della tuba
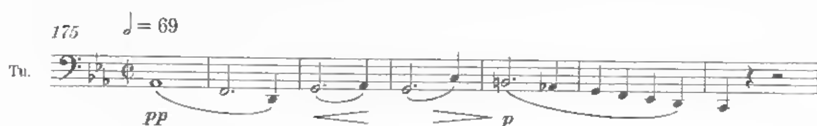
CD-3/TR. 89



La tuba è anche capace di eseguire linee dolci, morbide e liriche, come nel seguente passaggio, tratto dall'opera giovanile di Wagner *Der fliegende Holländer*.

CD-3/TR. 90
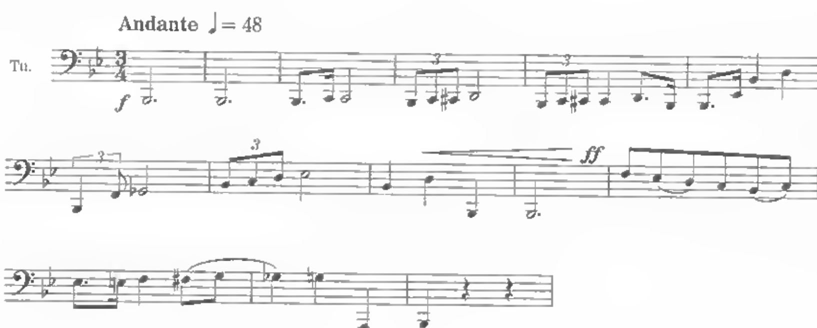
Es. 10-90. Wagner, *Der fliegende Holländer*, atto I, "Die Frist ist um", bb. 175-81



I seguenti passaggi più veloci contengono anche ampi salti e mostrano che la tuba, nonostante le sue dimensioni, è molto agile.
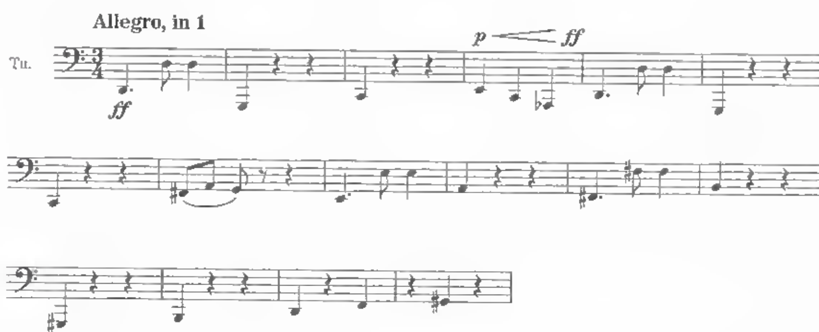
CD-3/TR. 91

Es. 10-91. Prokof'ev, *Sinfonia n. 5*, I mov., a [23]



CD-3/TR. 92

Es. 10-92. Ravel, *La Valse*, 5 bb. dopo [63]



La tuba raddoppia anche molto bene e può rinforzare qualunque basso sia nel *piano* sia nel *forte*. Nell'esempio seguente la tuba dà un tocco di pizzicato ai contrabbassi che suonano con l'arco.

Es. 10-93. Mahler, *Sinfonia n. 6*, IV mov., bb. 178-80

CD-3/TR. 93

Indicazioni d'approfondimento

Gershwin, *An American in Paris*, 3 bb. dopo 67
Šostakovič, *Sinfonia n. 7*, II mov., bb. 198-216
R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, bb. 553-8

Sordina

CD-ROM
CD-3
MUTED TUBA

C'è un solo tipo di sordina per la tuba. Dal momento che è piuttosto scomoda da inserire e da togliere dal padiglione dello strumento, il compositore deve lasciare tempo all'esecutore per farlo senza rumore. Il seguente passaggio per tuba con sordina suona bene nel registro medio-alto.

Es. 10-94. Tuba con sordina

CD-3/TR. 94

Effetti speciali

Trilli

Nella letteratura orchestrale sono stati scritti raramente trilli per la tuba, ma se richiesti sono molto efficaci. Possono essere prodotti con i cilindri.

Es. 10-95. Wagner, *Die Meistersinger*, Preludio, bb. 158-65
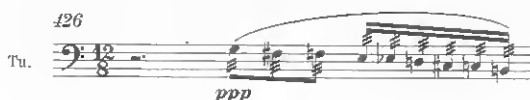
CD-3/TR. 95

Frullato

I compositori più recenti hanno introdotto una grande varietà di effetti speciali, come il frullato *pianissimo* dell'*Erwartung* di Schönberg.

CD-3/TR. 96

Es. 10-96. Schönberg, *Erwartung*, b. 426

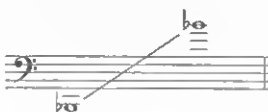


Altri membri della famiglia della tuba

Euphonium (o eufonio) e tuba tenore

In alcuni paesi, particolarmente negli Stati Uniti, l'euphonium è stato usato al posto della tuba tenore wagneriana. Ma recentemente sono comparsi nuovi modelli di tuba wagneriana utilizzati da compositori d'oggi (per esempio da Christopher Rouse nella sua *Prima Sinfonia*). Come nelle tube moderne descritte sopra, l'euphonium è uno strumento non traspositore ed è scritto in chiave di basso. Perciò quando legge le parti di tuba wagneriana scritte in chiave di violino l'esecutore di euphonium deve trasportarle di una nona maggiore.

Es. 10-97. Estensione



L'euphonium ha la stessa estensione del trombone basso, ma è costruito come una tuba in miniatura, con canneggio conico e padiglione svasato. Ha quattro pistoni; ha un suono molto caldo e dolce, e non ha i problemi di intonazione che affliggono le tube wagneriane.

Pochi compositori sinfonici hanno scritto specificamente per euphonium. Nella letteratura per banda però tale strumento compare spesso, raddoppia o sostituisce il flicorno baritono[23], o ha un proprio ruolo di una certa importanza. Nelle orchestre americane il passaggio per tuba del prossimo esempio è spesso eseguito sull'euphonium.

[23] In Italia spesso è chiamato eufonio il flicorno basso. La differenza con la tuba è comunque minima, e non deve preoccupare il compositore. Gli strumenti sono cugini, hanno entrambi quattro pistoni, contro i tre dei flicorni più acuti. Per uno studio approfondito della lunga vicenda storica e tecnica delle due famiglie, cfr. Anthony Baines, *Gli ottoni* (I manuali EDT/SIDM), a cura di R. Meucci, Torino, EDT 1991. [n.d.c.]

Es. 10-98. R. Strauss, *Don Quixote*, bb. 140-2

CD-3/TR. 97



Indicazioni d'approfondimento

Euphonium:
Grainger, *Sir Eglamore* e *To a Nordic Princess* (per tutto il brano)
Harris, *When Jonny Comes Marching Home* (per tutto il brano)
Kupferman, *Symphony of the Yin-Yang* (per tutto il brano)
Ruders, *Sinfonia n. 2* (per tutto il brano)

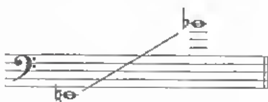
Tuba tenore (wagneriana):
Bruckner, *Sinfonia n. 7* e *n. 8* (per tutto il brano)
C. Rouse, *Sinfonia n. 1* (per tutto il brano)
Schönberg, *Gurrelieder* (per tutto il brano)
R. Strauss, *Elektra* e *Alpensymphonie* (per tutto il brano)
Stravinsky, *Le Sacre du printemps* (per tutto il brano)
Wagner, l'intero ciclo *Der Ring des Nibelungen*, in particolare *Siegfried*, atto III, Preludio, e *Götterdämmerung*, atto I, scena 1 (subito dopo il Preludio)

Flicorno baritono[24]

bugle-baryton (Fr.); *baritone* (Ingl.); *Baryton* (Ted.)

Anche se in senso stretto il flicorno baritono è uno strumento per banda, esso è altresì uno stretto parente dell'euphonium e spesso lo sostituisce. La sua estensione è tuttavia più acuta, uguale a quella del trombone tenore. L'esecutore usa tre pistoni.

Es. 10-99. Estensione



Lo strumento è molto agile e si amalgama bene con gli altri strumenti della banda. Si trova negli Ess. 17-19a e 17-20a.

---

[24] In Italia è conosciuto anche come bombardino. [n.d.c.]

Oficleide

Lo strumento somiglia molto a un fagotto di metallo, tranne per il fatto che il suo canneggio conico si apre su un padiglione di 20 centimetri di diametro. Nel tubo ci sono grossi buchi, coperti da tamponi controllati da chiavi simili a quelli dei fiati moderni. Il suo bocchino è un po' più rotondo di quello del corno e produce un suono piuttosto caldo, simile a quello dell'euphonium. È uno strumento non traspositore e la sua parte si scrive in chiave di basso.

La tuba ha completamente rimpiazzato questo strumento, che eseguiva le parti di basso degli ottoni per tutto il XIX secolo. Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Verdi e molti altri compositori dell'epoca l'hanno usato. Nel *Rienzi* di Wagner si è avuta una delle sue ultime apparizioni. La sua parte, se non è affidata alla tuba, è eseguita oggi dal fagotto o dal controfagotto.

11
SCRIVERE PER OTTONI E PER COMBINAZIONI DI OTTONI, ARCHI E LEGNI

Anche se alla famiglia degli ottoni appartengono alcuni tra i più antichi strumenti della cultura occidentale, non fu prima della fine del diciannovesimo secolo che i compositori cominciarono a esplorarne le potenzialità. Ciò fu in parte dovuto a una certa riluttanza, da parte dei compositori di metà Ottocento, ad accettare i miglioramenti costruttivi che si andavano apportando alle trombe e ai corni, o forse perché si preferiva il suono degli strumenti naturali. Wagner e Brahms, per esempio, usarono corni e trombe naturali in molti dei loro lavori anche se gli strumenti a pistoni erano già disponibili. All'inizio del ventesimo secolo tuttavia la sezione degli ottoni aveva ormai guadagnato una posizione di tutto rispetto.

Questo capitolo è dedicato al modo migliore di usare il gruppo degli ottoni in orchestra. Dapprima esamineremo alcune partiture che ripercorrono la storia della sezione, dall'ensemble solistico del Rinascimento agli usi più specifici nell'epoca barocca, alle discrete apparizioni nell'orchestra classica e del primo Romanticismo, fino alla sua definitiva affermazione all'inizio del ventesimo secolo. Prenderemo poi in esame le quattro principali funzioni degli ottoni:

- come insieme omofonico (da solo o in combinazione con altre sezioni dell'orchestra);
- per presentare una melodia (come solista, in combinazione con altri strumenti, o come voce indipendente in un tessuto contrappuntistico);
- per costruire un climax o un *crescendo* orchestrale;
- per aggiungere effetti coloristici (con sordine, effetti jazzistici o nuove tecniche).

Dobbiamo comunque raccomandare a compositori e orchestratori di non esagerare nell'uso di questa potente risorsa sonora, perché può facilmente mettere in ombra il resto dell'orchestra.

Primi usi degli ottoni in orchestra

È virtualmente impossibile descrivere il numero e il tipo di ottoni di uso comune prima del periodo classico. Sappiamo che durante il Rinascimento la quantità di strumenti dipendeva dalle dimensioni della sala, del cortile, della chiesa e dalla disponibilità di esecutori. Per esempio l'Interludio dall'*In ecclesiis* di Giovanni Gabrieli (1557-1612), sinfonia sacra scritta per la cattedrale di San Marco a Venezia, fu probabilmente eseguito da tre trombe e tre tromboni; questo organico poteva essere raddoppiato dalla presenza di un altro identico gruppo che suonava nella cantoria opposta.

CD-4/TR. 31

Es. 11-1. Gabrieli, *In Ecclesiis benedicite Domino*, bb. 51-67

Nel periodo barocco erano abitualmente utilizzati due o tre corni, spesso con tre trombe, il più delle volte accompagnati da timpani; anche i tromboni erano utilizzati in gruppi di tre strumenti. Sembra un organico numeroso, ma tranne alcune "battaglie" (lavori destinati all'esecuzione all'aria aperta come la *Water Music* di Händel) e qualche scena d'opera gli ottoni suonavano molto raramente tutti insieme. Piuttosto, se venivano impiegati nello stesso lavoro, suonavano abitualmente in movimenti diversi. Perciò se sentite una composizione barocca dove trombe, corni e tromboni suonano all'unisono o in ottave, è probabile che si tratti di un arrangiamento e non di una versione originale. Va anche tenuto presente che all'epoca erano molto in voga le parti di tromba clarina, come pure le parti acute per corno.

La nobile apertura della *Musica per i reali fuochi d'artificio* di Händel, con la sua scrittura omofonica, somiglia al frammento di Gabrieli poc'anzi presentato; va notato tuttavia il raddoppio delle tre trombe da parte dei tre corni. Più avanti trombe e corni suonano in antifonia, ma alla fine tornano alla scrittura omofonica dell'inizio, riportato qui di seguito. Nel frammento di partitura dell'Es. 11-2, tutti gli strumenti sono scritti ad altezze reali: in origine sia le trombe sia i corni erano strumenti in Re; il corno suonava all'ottava sotto.

CD-4/TR. 32

Es. 11-2. Händel, *Music for the Royal Fireworks*, Ouverture, bb. 1-19

7

Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
Fg. 1
Fg. 2
Cfg.
Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

13

Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
Fg. 1
Fg. 2
Cfg.
Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Nel momento di massimo splendore del periodo classico, i tromboni venivano raramente inclusi negli organici delle sinfonie, anche se erano abbastanza comuni in chiesa e nei teatri d'opera. Persino in una composizione "tarda" come la *Quinta Sinfonia*, Beethoven aspetta il movimento finale per introdurli; giungendo al culmine di una tensione meravigliosamente costruita, essi contribuiscono allo straordinario climax musicale dell'inizio del movimento. Si noti come i tromboni sono più versatili di trombe e corni che, a partire dalla quinta battuta, appena terminata la fanfara iniziale, rimangono prigionieri di tonica e dominante.

Es. 11-3. Beethoven, *Sinfonia n. 5*, IV mov., bb. 1-8

CD-4/TR. 33

Si tratta certamente di un uso molto efficace del gruppo di ottoni; ma se gli ottoni fossero scritti in modo così vigoroso per tutta la durata di un lavoro, il suono diventerebbe fragoroso e stancante, togliendo persino ai passaggi principali la loro potenza e maestosità.

Raddoppi di ottoni nell'orchestra moderna

Con lo stabilizzarsi della sezione degli ottoni alla fine del periodo classico, la presenza di due corni, due trombe e tre tromboni divenne la norma; la tuba si aggiunse più tardi. In seguito i corni diventarono quattro, mentre il resto della sezione mantenne la stessa forma; il risultato fu una sezione in grado di suonare un accordo formato da nove diverse note. Quando la sezione si espanse a quattro corni, tre trombe, tre tromboni e tuba, com'è normalmente adesso, diventarono disponibili undici note. Perciò in un tipico accordo di quattro note si usano molti raddoppi.

Ecco alcuni accordi efficacemente disposti per gli ottoni; tutte le note sono ad altezze reali. Si noti che le tecniche descritte a proposito dei legni nel cap. 8 (pp. 283-4) si applicano anche qui: sovrapposizione, incrocio, inclusione ed embricazione.

CD-4/TR. 34

Es. 11-4. Raddoppi degli ottoni utilizzati nell'orchestra moderna[1]

[1] L'ascolto dei diversi raddoppi qui proposti può insegnare molto. Si faccia caso, ad esempio, all'effetto dell'intervallo di quinta o di ottava fra tromboni e tuba: di per sé (salvo altri raddoppi orchestrali) l'intervallo di ottava fra tromboni e tuba suona più solido dell'intervallo di quinta. Si noti pure l'effetto degli incroci (il quinto accordo suona meglio del sesto, perché sia le trombe sia i corni sono in ottava, e si evitano le due quarte sovrapposte). Si noti inoltre l'effetto dei diversi raddoppi della terza, anche nei rivolti. [n.d.c.]

Cosa e quando raddoppiare dipende dalla dinamica del passaggio: se l'indicazione dinamica è *mf*, o meno elevata, a ogni strumento può essere affidata una nota diversa e a seconda dei registri utilizzati il suono dell'accordo risulterà ben bilanciato. Se la dinamica è più sonora di *mf* è preferibile raddoppiare le parti dei corni, due dei quali suonati all'unisono eguagliano il suono di una tromba o di un trombone. Questo principio non si applica se le trombe suonano nel registro grave (o ai corni che suonano molto acuto), ma è una buona regola generale, da tenere presente. L'esempio seguente mostra alcuni raddoppi in una partitura con le trasposizioni.

Es. 11-5. Influenza della dinamica su spaziatura e raddoppi

CD-4/TR. 35

Partitura con le trasposizioni
(più debole)
(molto scuro)
4 Cr. in Fa
2 Trb. in Si♭
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.
ff *mf* *p*

Scrittura omofonica per ottoni

Gli ottoni possono essere usati omofonicamente, sia da soli sia in combinazione con gli archi e i legni attraverso l'utilizzo dei raddoppi.

Scrittura omofonica dei soli ottoni

Stravinsky, *J.S. Bach Chorale Variations*

Nelle sue *J.S. Bach Chorale Variations* Stravinsky strumenta un canto di Natale di Bach. La scelta degli strumenti – tre trombe e tre tromboni – ricorda la *Turm-Musik* del diciassettesimo secolo[2]. L'interessantissima condotta delle parti, che riproduce un po' quella di Bach e un po' quella di Stravinsky, è dovuta all'indipendenza delle sei voci. Stravinsky, che

[2] Molti compositori del Sei-Settecento, come Johann Pachelbel, Johann Christoph Pezel, J.S. Bach e Anton Reiche, scrissero forme di *Turm-Musik*, eseguite dalla torre campanaria della chiesa quando i fedeli uscivano a fine celebrazione.

ha aggiunto due voci al corale a quattro parti di Bach, ha creato una densa scrittura per ottoni, che forse simula una combinazione di registri d'organo. Se eseguito bene questo passaggio è molto efficace, ma l'ultima frase può facilmente suonare confusa.

CD-4/TR. 36

Es. 11-6. Stravinsky, *J.S. Bach Chorale Variations on "Vom Himmel hoch"*, bb. 1-8

Un compositore, a cui viene chiesto di trascrivere un brano del periodo barocco, deve capire – come fece Stravinsky – che occorre pensare, sentire e ascoltare come se stesse scrivendo nel linguaggio barocco. Più avanti nel capitolo vedremo un altro esempio tratto da queste variazioni.

Scrittura omofonica degli ottoni in combinazione con altre sezioni dell'orchestra

Vediamo ora alcuni tipici passaggi omofonici che riguardano gli ottoni e almeno una delle altre sezioni dell'orchestra. Si presti molta attenzione alla spaziatura, alla condotta delle parti e ai raddoppi; si potrebbero usare evidenziatori colorati per segnare i raddoppi, e fare riduzioni per pianoforte che permettano di individuare quali note sono essenziali e come sono state raddoppiate. Occorre aver sempre ben chiara la linea melodica e le note che il compositore ha voluto sottolineare; bisogna cercare di capire le ragioni che stanno dietro alle scelte del compositore e come riesce a evidenziare ciò che gli interessa.

Bruckner, *Settima Sinfonia*

Nella versione originale dell'ultimo movimento della *Settima Sinfonia* di Bruckner, gli ottoni realizzano un potente culmine dinamico, dominando la scrittura omofonica e riccamente orchestrata del passaggio riportato, e conferendole un enorme spessore. Va notato, in particolare, che nelle bb. 191-8 gli ottoni sono raddoppiati all'unisono o in ottava da archi e legni per alcune note e non per altre, ottenendo così un colore intermittente e scintillante. Il "quasi-raddoppio" dell'inizio torna alla b. 210, diventando rigoroso raddoppio di ottava a b. 211, quando viene raggiunto il punto culminante. Si studino queste battute con grande attenzione; le tube basse sono scritte nel vecchio sistema e vanno pertanto lette nel seguente modo: le tube tenore in Si♭ una nona maggiore sotto, le tube basse in Fa una dodicesima perfetta sotto, e la tuba contrabbasso in Do ad altezza reale.

CD-4/TR. 37

Es. 11-7. Bruckner, *Sinfonia n. 7*, ultimo mov., bb. 191-212

Allegro ma non troppo

191

P

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1, 2
Cl. 1 in La
Cl. 2 in La
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Fa
Trb. 3 in Fa
Tbn. A., T.
Tbn. B.
Tu. T. 1, 2 in Si♭
Tu. B. 1, 2 in Fa
Tu. Cb.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

a 2

ff marc.

(schwer)

marc.

gestrichen

arco

ff sempre marcato

196
Q Breit und wuchtig
sempre ff
(schwer)
ff marc.
a 2
unis.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1, 2
Cl. 1 in La
Cl. 2 in La
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Fa
Trb. 3 in Fa
Tbn. A., T.
Tbn. B.
Tu. T. 1, 2 in Si♭
Tu. B. 1, 2 in Fa
Tu. Cb.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

201

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1, 2
Cl. 1 in La
Cl. 2 in La
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Fa
Trb. 3 in Fa
Tbn. A., T.
Tbn. B.
Tu. T. 1, 2 in Si♭
Tu. B. 1, 2 in Fa
Tu. Cb.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

marc. sempre

marc.

a 2

205

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1, 2

Cl. 1 in La

Cl. 2 in La

Fg. 1, 2

a 2

Cr. 1, 2 in Fa

Cr. 3, 4 in Fa

Trb. 1, 2 in Fa

marc.

Trb. 3 in Fa

marc.

Tbn. A., T.

Tbn. B.

Tu. T. 1, 2 in Si♭

Tu. B. 1, 2 in Fa

Tu. Cb.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

209 R immer breiter

Fl. 1 *fff marc.*

Fl. 2 *fff marc.*

Ob. 1, 2 *fff marc.*

Cl. 1 in La *fff marc.*

Cl. 2 in La *fff marc.*

Fg. 1, 2 *fff marc.*

Cr. 1, 2 in Fa *fff*

Cr. 3, 4 in Fa *fff*

Trb. 1, 2 in Fa a 2 *fff*

Trb. 3 in Fa *fff*

Tbn. A., T. a 2 *fff*

Tbn. B. *fff*

Tu. T. 1, 2 in Si♭ a 2 *fff*

Tu. B. 1, 2 in Fa a 2 *fff*

Tu. Cb. *fff*

Vl. 1 *fff marc.*

Vl. 2 *fff marc.*

Vle *fff marc.*

Vlc. *fff marc.*

Cb. *fff marc.*

Elgar, *Enigma Variations*

Gli ottoni dominano anche nel potente finale in forma di corale della variazione "W.M.B." dalle *Enigma Variations* di Elgar. Si studino attentamente i raddoppi di una o due ottave, perché sono essenziali nell'ottenere un suono così imponente.

Es. 11-8. Elgar, *Enigma Variations*, "W.M.B.", bb. 25-32

CD-4/TR. 38

Musorgskij-Ravel, *Quadri di un'esposizione*, "La grande porta di Kiev"

Nella famosa apertura dell'ultimo movimento dei *Quadri di un'esposizione*, Ravel rinforza e raddoppia il registro grave con due fagotti e un controfagotto, lasciando che il primo e il secondo trombone suonino nel loro registro più brillante. Ravel trascura le acciaccature dell'originale per pianoforte di Musorgskij, che ne sottolineano il registro grave, perché sono superflue nella versione orchestrale, data la forza della tuba e del controfagotto. I timpani, che di solito sostengono la tonica di un accordo, sostanzialmente formano qui un pedale di dominante sul si♭. Il pedale risolve quando, a b. 13, entrano i legni e i timpani si assestano sul mi♭[3].

CD-4/TR. 39

Es. 11-9. Musorgskij-Ravel, *Quadri di un'esposizione*, "La grande porta di Kiev", bb. 1-17

a. Versione originale per pianoforte di Musorgskij

[3] I timpani, con il loro tipico anticipo, sostituiscono perfettamente l'acciaccatura dell'originale. Il loro pedale è in relazione con il semi-pedale delle parti esterne dei corni. I *Quadri di un'esposizione* rappresentano un'eccellente partitura per lo studio dell'orchestrazione, non solo perché assolutamente esemplari da questo punto di vista, ma anche perché alcune edizioni riportano in basso l'originale per pianoforte, che serve da guida alla comprensione delle scelte di Ravel. [n.d.c.]

b. Versione per orchestra di Ravel

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

Fg. 1, 2
Cfg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2, 3 in Do
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tu.
Timp.
G.C.

Uso degli ottoni per esporre la melodia

Ci sono ovviamente infiniti esempi in cui gli ottoni sono usati come strumenti solisti, anche in combinazione con altri strumenti. Alcuni di questi assoli sono stati presentati nei due capitoli precedenti. Nel cap. 10 abbiamo visto anche gruppi di corni, trombe e tromboni. Qui osserveremo l'intera sezione usata come protagonista, sia da sola sia raddoppiata dagli strumenti di altre sezioni dell'orchestra, o in un contesto contrappuntistico.

Come solista

Hindemith, *Nobilissima visione*

Nel terzo movimento della sua *Nobilissima visione*, Hindemith usa gli ottoni all'unisono e in ottave, una tecnica che crea un suono forte e penetrante. La potente esposizione di un tema di passacaglia usa quattro corni in Fa e due trombe in Do che suonano in ottave, con

tre tromboni che raddoppiano i corni all'unisono; ne risulta un suono scuro, perché né le trombe né i corni suonano nel registro acuto. Solo i tromboni sono utilizzati nel loro registro acuto, cosa che conferisce forza e nobiltà al suono. Se Hindemith avesse voluto ottenere un suono estremamente brillante, avrebbe trasposto il passaggio di una terza o di una quarta verso l'alto, lanciando le trombe e i corni nel registro acuto. Invece tutta la luminosità che può derivare da questo passaggio si basa sull'unisono di corni e tromboni.

Es. 11-10. Hindemith, *Nobilissima visione*, III mov. (Passacaglia), bb. 1-6

CD-4/TR. 40

Feierlich bewegt (♩ bis 80)

Hindemith tiene in riserva la tuba fino alla seconda variazione, al numero 34 (partitura non riportata qui), dove essa dà un nuovo e fresco colore al tema riproponendolo due ottave sotto. Nelle successive esposizioni del tema, Hindemith raddoppia talvolta gli ottoni con altri membri dell'orchestra, creando sempre nuove sfumature di colore.

Uso di quattro corni all'unisono

L'esposizione di un tema con quattro corni all'unisono ha rappresentato uno dei sistemi preferiti per raggiungere un brillante culmine musicale sin dai tempi di Wagner, Mahler e R. Strauss (v. Es. 10-12, tratto dal *Don Juan*). Tuttavia ci capita spesso di sussultare quando i corni "steccano" durante passaggi così belli. Citiamo da Gunther Schuller che, come compositore, orchestratore e cornista, getta un po' di luce su questo fenomeno:

> Quando più di un cornista affronta un passaggio a un volume sonoro elevato, a meno che l'intonazione non sia perfetta, si verifica uno strano fenomeno: le piccole differenze di intonazione emergono [...] e le vibrazioni sono così intense in prossimità degli esecutori [...] che diventa virtualmente impossibile per ognuno degli strumentisti sostenere la propria nota. Questa è la ragione per cui si sentono così tante "stecche" nei passaggi all'unisono dei corni nel registro acuto. È perciò consigliabile orchestrare questi passaggi, ogni qualvolta è possibile, per il primo e il terzo corno da soli, o rinforzare i due corni con una tromba.

La ragione acustica di questo fastidioso fenomeno è che le note acute dei corni creano colonne d'aria che vibrano con tale intensità, che le labbra e gli strumenti degli altri esecutori situati nelle immediate vicinanze ne sono *fisicamente* affetti. Se gli stessi passaggi all'unisono fossero affrontati con gli strumentisti seduti a tre metri di distanza, il disturbo verrebbe eliminato.[4]

In combinazione con altri strumenti

Vediamo adesso alcune combinazioni orchestrali che mostrano la varietà di colori che il compositore o orchestratore può assegnare alla melodia. Consigliamo, da questo punto in poi, di ridurre le partiture per pianoforte o per pianoforte a quattro mani, al fine di apprezzare ogni raddoppio. Conviene farlo in particolare per l'Es. 11-15, piuttosto facile, e per l'Es. 11-18, più difficile.

R. Strauss, *Don Quixote*

Il corno e il violoncello si usano spesso per il raddoppio di lunghe melodie sostenute. Nell'Es. 11-11, invece, la linea del violoncello solo è raddoppiata dai primi quattro corni le cui entrate sono scaglionate per dare maggiore articolazione alla melodia. Si osservi che in questo esempio i corni sono notati alla vecchia maniera, in chiave di basso; la nota d'effetto è una quarta sopra.

[4] Gunther Schuller, *Horn Technique*, Oxford, Oxford University Press 1962, pp. 82-3.

Es. 11-11. R. Strauss, *Don Quixote*, bb. 189-93

CD-4/TR. 41

Allegro

189

Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
C. ing.
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2 in Si♭
3 Fg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Cr. 5, 6 in Fa
Trb. 1, 2 in Re
Trb. 3, 4 in Re
3 Tbn.
Tu. T. in Si♭
Tu. B.
Timp.
Pt.
Arpa
Vl. solo 1
Vl. solo 2
Vl. solo 3
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. solo
Vlc.

glissando

Weinberger, Polka e Fuga da *Schwanda the Bagpiper*

CD-4/TR. 42

Es. 11-12. Weinberger, Polka e Fuga da *Schwanda the Bagpiper*, bb. 185-92

Allegro

185

Fl. a 2 *ff*

Ott. *ff*

Ob. *ff*

Cl. in La a 2 *ff*

Fg. *ff*

Cr. in Fa *ff*

Trb. in Do *ff*

Tbn. *ff*

Tu. *ff*

Timp. *ff*

Trb. in Si 1. 2. 3. 4. a 4 in Si (H) dietro la scena *fff*

Org. *ff*

Ped.

Vl. 1 unis. *ff*

Vl. 2 unis. *ff*

Vle *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

189

Fl.
Ott.
Ob.
a 2
Cl. in La
Fg.
Cr. in Fa
Trb. in Do
Tbn.
Tu.
Timp.
Trb. in Si
Org.
Ped.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Nell'estratto di Weinberger sopra riportato (Es. 11-12), le trombe in Do raddoppiano gli oboi: una combinazione piuttosto comune. Entrambi gli strumenti hanno un colore deciso, e anche se nello stesso momento sono impegnati tutti gli strumenti, incluso un organo, la loro melodia rimane facilmente udibile.

Prokof'ev, *Quinta Sinfonia*

All'inizio del III movimento della sua *Quinta Sinfonia*, Prokof'ev conferisce un tocco di pesantezza alla melodia del basso, altrimenti piuttosto morbida, raddoppiandola con la tuba. In questo modo ne rafforza e scurisce anche il suono.

CD-4/TR. 43

Es. 11-13. Prokof'ev, *Sinfonia n. 5*, III mov., bb. 1-3

Adagio (♩ = 60)

Tu.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Wagner, *Siegfried*

Questa drammatica apertura offre una combinazione di articolazioni diverse: la tuba sola, che articola ogni nota, è raddoppiata dal clarinetto basso e dai fagotti, che legano la melodia.

Es. 11-14. Wagner, *Siegfried*, atto III, Preludio, bb. 1-8

CD-4/TR. 44

Lehhaft, doch gewichtig.

Cl. b. in Si♭
Fg. 1, 2
Fg. 3
3 Tbn.
2 Tu. T. in Mi♭
Tu. B. 1 in Si♭
Tu. B. 2 in Si♭
Tu. Cb.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. Cb.

(sehr gehalten, aber nicht gebunden.)
(stacc.)
(sehr gehalten)
p *cresc.* *f*

Schubert, *Rosamunde*

Nell'Es. 11-15 troviamo uno dei più diffusi raddoppi, a partire da b. 114: tromboni con fagotti, viole, violoncelli e contrabbassi; i tromboni contribuiscono alla potenza del *tutti* che lì ha inizio. Successivamente Schubert crea un bel *diminuendo* togliendo i primi due tromboni e lasciando solo il terzo a rinforzare gli archi gravi.

Es. 11-15. Schubert, *Rosamunde*, Entr'acte I, bb. 106-23

CD-4/TR. 45

106 **Allegro molto moderato**

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1 in La
Cl. 2 in La
Fg. 1
Fg. 2
Cr. in Re
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

115

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1 in La
Cl. 2 in La
Fg. 1
Fg. 2
Trb. in Mi
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

a 2

f *p* *pp*

Liszt, *Les Préludes*

Tuba, tromboni, fagotti, violoncelli e contrabbassi costituiscono una delle più potenti combinazioni dell'orchestra sinfonica.

Es. 11-16. Liszt, *Les Préludes*, bb. 405-10

CD-4/TR. 46

Andante maestoso

405

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. in Do

Fg.

Cr. 1, 2 in Do

Cr. 3, 4 in Do

Trb. in Do

Tbn. T. 1, 2

Tbn. B. Tu.

Timp.

T. mil.

Pt.

G.C.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

a 2

ff

sempre stacc.

Čajkovskij, *Ouverture 1812*

Un'altra potente combinazione: tromboni, tuba, corni, fagotti e archi gravi presentano l'inno nazionale russo (*Dio salvi lo Zar*) nel registro grave, sotto un contrappunto riccamente orchestrato. Si confrontino le diverse scritture degli Ess. 11-16 e 11-17.

Es. 11-17. Čajkovskij, *Ouverture 1812*, bb. 386-98

CD-4/TR. 47

Allegro giusto

386

Banda*

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. in Si♭

C. ing.

Fg.

Cr. in Fa

Cornetta in Si♭

Trb. in Mi♭

Tbn. Tu.

Timp.

T. mil.

Pt.

G.C. 1

G.C. 2

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

ffff

* Da suonarsi se sono disponibili esecutori in più.

392
Banda
Ott.
Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
C. ing.
Fg.
Cr. in Fa
Cornetta in Si♭
Trb. in Mi♭
Tbn. Tu.
Timp.
T. mil.
Pt.
G.C. 1
G.C. 2
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Wagner, *Lohengrin*

In questo straordinario passaggio del *Lohengrin* la melodia in forma di corale suonata dalle trombe, dai tromboni e dalla tuba è dapprima raddoppiata dagli archi e poi dai legni; alla fine un *diminuendo* porta a un meraviglioso accordo in *pianissimo*.

Raccomandiamo di fare una riduzione per pianoforte di questa partitura per identificare tutti i raddoppi caratteristici della tecnica adottata da Wagner. Nella riduzione contrassegnate le voci principali, gli strumenti che le suonano e i punti in cui il raddoppio è ripreso da uno strumento diverso.

CD-4/TR. 48

Es. 11-18. Wagner, *Lohengrin*, atto I, Preludio, bb. 50-8

54

a 2
2.
Fl.
ff dim. p
Ob.
ff dim. pp
C. ing.
ff dim. pp
Cl. in La
ff dim. più p pp
Cl. b. in La
ff dim.
Fg.
ff dim. p pp
2., 3. a 2
Cr. in Mi
ff dim. pp
Cr. in Re
ff dim. pp
Trb. in Re
ff dim. 1. 3. pp
Tbn.
ff dim. pp
Tu.
ff dim. pp
Timp.
tr
ff p pp
Pt.
f pp
Vl. 1
p
Vl. 2
p
Vle
p
Vlc.
p
Cb.
p

■ Indicazioni d'approfondimento

Copland, *Appalachian Spring*, [59]-[61]
Prokof'ev, *Lieutenant Kijé*, "Troika", [51]
Stravinsky, *Pulcinella*, [85]-[94]

Scrittura contrappuntistica per ottoni

Vediamo adesso alcuni passaggi tratti da lavori in cui i compositori hanno usato gli ottoni in un contesto di tipo contrappuntistico, sia con altri strumenti dell'orchestra sia all'interno della sezione degli ottoni. Alcuni esempi sono imitazioni rigorose, altri sono più liberi.

Berlioz, Ouverture *Le Carnaval romain*

L'efficacia del canone in questo estratto è dovuta tanto ai contrasti di colore quanto alle differenze di registro che separano le varie esposizioni del soggetto. Il soggetto è proposto dapprima dai due fagotti all'unisono, poi dai tre tromboni e infine dai flauti e dagli oboi in ottave (si noti che sei battute prima i flauti e gli oboi avevano anticipato il loro ingresso con una breve variante all'unisono del soggetto).

CD-4/TR. 49

Es. 11-19. Berlioz, *Le Carnaval romain*, bb. 298-344

298 Allegro vivace
Fg. unis. *p*
Vl. 1
Vl. 2 *pp*
Vle *ppp*
Vlc. *ppp*

306
Fg.
Vl. 1 tr *p*
Vl. 2

313

Fl. 1
Ob.
Fg.
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Vl. 1
Vl. 2
Vlc.

1. *mf*
a 2 *mf*
p *p*
tr *p*
p

320

Fl. 1
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

p *p* *mf*
poco cresc.
a 2
tr *tr* *p*
poco cresc.
p *poco cresc.*
poco cresc.
pizz. *p* *poco cresc.*

327

Fl. 1

*cresc*endo poco a poco

Ob.

Cl. in Si♭

Fg.

crescendo poco a poco

Cr. in Do

p

Tbn. 1, 2

poco cresc.

Tbn. 3
Tu.

Vl. 1

p

crescendo poco a poco

Vl. 2

crescendo poco a poco

Vle

crescendo poco a poco

Vlc.

crescendo poco a poco

Cb.

arco

p

crescendo poco a poco

334
Fl. 1
Ott.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cr. in Do
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tu.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
mf
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto

340
Fl. 1
Ott.
Ob.
a 2
Cl. in Si♭
Fg.
cresc. molto
Cr. in Do
cresc. molto
Cr. in Mi
cresc. molto
Trb. in Re
Cornetta in La
Tbn. 1, 2
cresc. molto
Tbn. 3
Tu.
Pt.
T. ba.
Trg.
Timp.
cresc. molto
Vl. 1
cresc. molto
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
ff

Stravinsky, *J.S. Bach Chorale Variations*

Nella Variazione IV di questo lavoro, scritta in contrappunto imitativo, Stravinsky simula il suono dei numerosi registri dell'organo barocco usando i legni e gli ottoni (trombe, tromboni, flauti e fagotti) per le voci del canone; viole, violoncelli e contrabbassi raddoppiano il coro. Anche se le trombe non suonano in una tessitura acuta, il loro stile è quello della tromba clarina. Si confronti la versione originale di Bach (che si trova in piccolo sotto la partitura) con la realizzazione di Stravinsky. Si noti anche che Stravinsky l'ha trasposta per dotarla di un suono più brillante.

Es. 11-20. Stravinsky, *J.S. Bach Chorale Variations on "Vom Himmel hoch"*, Variazione IV, bb. 1-8

CD-4/TR. 50

1 ♩ = 80

Fl. 1 — *mf*

Fg. 1 — *mf*

Fg. 2 — *pp*

Cfg. — *pp*

A. — *p* Vom

T. — *p* Vom

B. — *p*

Trb. 1 in Do — senza sord. *p*

Trb. 2 in Do — senza sord. *p*

Tbn. T. 1 — senza sord. *p ma marc.*

Tbn. B. 3 — senza sord. *p ma marc.*

Vle — div. *p legato*

Cb. — div. *p legato*

Org. (non obbl.) — Tast. 1, Tast. 2, Ped.

Hindemith, *Symphonische Metamorphosen*

Ecco un brioso fugato per tutti gli ottoni, che finisce quando i timpani presentano la loro versione del soggetto a b. 192, sottolineata dagli ottoni a partire da b. 195. Il rinforzo con gli ottoni è una delle soluzioni preferite da Hindemith, così come da altri compositori. Si noti che tutti gli strumenti sono nel loro registro migliore, permettendo così al soggetto di emergere ogni volta con chiarezza.

Es. 11-21. Hindemith, *Symphonische Metamorphosen*, II mov., bb. 160-95

CD-4/TR. 51

160 Lebhaft

Cr. 1 2 3

Tbn. 1 2 3

mf p

166

Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Trb. 1
Trb. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.

p mf

172
Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Cr. 4
Trb. 1
Trb. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.
177
Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Cr. 4
Trb. 1
Trb. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.

182

Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Cr. 4
Trb. 1
Trb. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.

187

Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Cr. 4
Trb. 1
Trb. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.

Bartók, *Concerto per orchestra*

Un altro fugato – uno dei più famosi passaggi della letteratura orchestrale del ventesimo secolo – ci viene dal primo movimento del *Concerto per orchestra* di Bartók. I tromboni e le trombe presentano il tema principale, che è poi invertito dai corni e dal resto degli ottoni a partire da b. 342. Qui, come in molti altri esempi di questo capitolo, il compositore considera la potenza di due corni all'unisono equivalente a quella di una tromba o di un trombone. L'effetto cumulativo dello *stretto* nelle bb. 363-86 è particolarmente emozionante.

Es. 11-22. Bartók, *Concerto per orchestra*, I mov., bb. 316-87 (ottoni solo alle bb. 316-39 e 380-87)

CD-4/TR. 52

334
Fl. 1, 2, 3
ff
Ob. 1, 2, 3
ff
Cl. 1, 2, 3 in Si♭
ff
Fg. 1
ff
Fg. 2, 3
ff
Cr. 1, 3
a 2
f, ben marc.
Cr. 2, 4
a 2
f, ben marc.
Trb. 1 in Do
f, ben marc.
Trb. 2 in Do
Trb. 3 in Do
Tbn. 1
f
Tbn. 2
Timp.
f
Vl. 1
ff
Vl. 2
ff
Vle
ff
Vlc.
ff
Cb.
ff

343

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2, 3

Cl. 1, 2, 3 in Si♭

Fg. 1

Fg. 2, 3

Cr. 1, 3

Cr. 2, 4

Trb. 2 in Do

f, ben marc.

Trb. 3 in Do

mf

Tbn. 1

Tbn. 3

mf

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

352

Cr. 1, 3

Trb. 1 in Do

f. ben marc.

Trb. 2 in Do

Trb. 3 in Do

Tbn. 2

f. ben marc.

361

Cr. 1, 3

Trb. 1 in Do

marc.

Trb. 2 in Do

marc.

Trb. 3 in Do

f. ben marc.

Tbn. 1

f. marc.

Tbn. 2

marc.

Tbn. 3

f. marc.

370

Trb. 1 in Do

Trb. 2 in Do

Trb. 3 in Do

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

379
Fl. 1, 2, 3
a 2
ff
Ob. 1, 2, 3
a 3
ff
Cl. 1, 2, 3 in Si♭
a 3
ff
Fg. 1
ff
Fg. 2, 3
a 2
ff
Cr. 1, 3
a 2
cresc.
Cr. 2, 4
f cresc.
Trb. 1 in Do
cresc.
Trb. 2 in Do
cresc.
Trb. 3 in Do
cresc.
Tbn. 1
cresc.
Tbn. 2
cresc.
Tbn. 3
Tu.
cresc.
Vl. 1
ff
Vl. 2
non div.
p cresc.
ff
Vle
mf cresc.
ff
Vlc.
non div.
p cresc.
ff
Cb.
non div.
f ff

Schönberg, *Cinque pezzi per orchestra*

Nel virtuosistico passaggio dal primo dei *Cinque pezzi per orchestra* (Es. 11-23), tutti gli ottoni devono suonare forte, anche se usano sordine "straight", a eccezione del passaggio ***ffpp*** a b. 73. Si noti come sono associate le linee indipendenti dei tromboni, delle trombe e dei legni, e si osservino gli esuberanti richiami dei corni. L'effetto del frullato alla fine è quasi una sorpresa dopo tutto questo contrappunto.

Come orchestratore Schönberg ha attribuito parti importanti a membri relativamente trascurati dell'orchestra, come la tuba, il contrabbasso, il controfagotto e perfino il mandolino. Vale la pena di esaminare sotto questo profilo i *Gurrelieder*, la sua opera *Erwartung* e tutti i *Cinque pezzi per orchestra*.

Es. 11-23. Schönberg, *Cinque pezzi per orchestra op. 16*, n. 1 "Vorgefühle", bb. 57-77

CD-4/TR. 53

Molto Allegro

Ott. 1, 2
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Ob. 3
C. ing.
Cl. 1, 2 in La
Cl. 3 in Re
Cl. b. in Si♭
Cl. cb. in La
Fg. 1, 2, 3
Cfg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Si♭
Trb. 3 in Si♭
Tbn. 3, 4
Tu.
Xil.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle 1, 2
Vle 3, 4
Vlc. 1, 2
Vlc. 3, 4
Cb.

alle 4 mit Dämpfer

zu 2 1, 3

2, 4

mit Dämpfer, so stark wie möglich

hart

alle arco

arco

alle arco

der II. Sp. pizz.

pizz.

64

Ott. 1, 2
zu 2
ff

Fl. 1, 2
zu 2
ff

Ob. 1, 2
ff

Ob. 3
ff

C. ing.
ff

Cl. 1, 2 in La
ff

Cl. 3 in Re
ff

Cl. b. in Si♭
f

Cl. cb. in La
f

Fg. 1, 2, 3
p
ff

Cfg.
f

Cr. 1, 3 in Fa

Cr. 2, 4 in Fa

Trb. 1, 2 in Si♭
mit Dämpfer
zu 2
ff

Tbn. 1, 2
mit Dämpfer
ff

Xil.
ff

Vl. 2
p

Vle
p

Vlc. 1, 2
p

Vlc. 3, 4
p

Cb.
3 fach get
ff

70

Ott. 1, 2

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Ob. 3

C. ing.

Cl. 1, 2 in La

Cl. 3 in Re

Cl. b. in Si♭

Cl. cb. in La

Fg. 1, 2, 3

Cfg.

Cr. 1, 3 in Fa

Cr. 2, 4 in Fa

Trb. 1, 2 in Si♭

Tbn. 1, 2

Xil.

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

ff

ff

73

rit.

Ott. 1, 2

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Ob. 3

C. Ing.

Cl. 1, 2 in La

Cl. 3 in Re

Cl. B. in Si♭

Cl. Cb. in La

Fg. 1, 2, 3

zu 3

flatterzunge

Cfg.

Cr. 1, 3 in Fa

mit Dämpfer

zu 2

Cr. 2, 4 in Fa

Trb. 1, 2 in Si♭

Tbn. 1, 2

mit Dämpfer

flatterzunge

Tbn. 3, 4

immer pp

mit Dämpfer

rasch anschwellend

flatterzunge

Tu.

immer pp

Xil.

Timp.

immer pp

rit.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

unis.

Cb.

Uso degli ottoni nei momenti culminanti

Chiunque conosce l'uso degli ottoni per sottolineare i punti culminanti di una composizione; i compositori si sono serviti di varie tecniche per ottenere in tali passaggi un ingresso ottimale degli ottoni. Ne forniamo qui tre esempi.

Tenendo l'effetto in riserva

Uno dei modi migliori per arrivare a un punto culminante orchestrale è tenere in riserva l'uso di certi strumenti per risparmiarne un determinato colore, in attesa del momento opportuno. Nell'Es. 11-24 Schubert dona un colore interamente nuovo al tema conclusivo affidandolo ai tromboni che suonano *pianissimo*. Fino a questo momento tali strumenti erano stati usati solo per raddoppi o per sostenere accordi. La nuova melodia dei tromboni aggiunge un'aura di mistero, entrando in un frangente molto tranquillo del tessuto musicale. I tromboni affermano di nuovo questo tema alla chiusa della ripresa, aiutando a rendere chiara la forma-sonata del movimento.

Es. 11-24. Schubert, *Sinfonia n. 9*, I mov., bb. 198-232

CD-4/TR. 54

198 Allegro
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Do
2 Fg.
2 Cr. in Do
a 2
Tbn. A.
Tbn. T.
pp
Tbn. B.
pp
Vl. 1
Vl. 2
Vle
pp
Vlc.
Cb.

204

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Do
2 Fg.
2 Cr. in Do
Tbn. A.
Tbn. T.
Tbn. B.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

210

2 Fl.
cresc. poco a poco
2 Ob.
2 Cl. in Do
cresc. poco a poco
2 Fg.
cresc.
2 Cr. in Do
Tbn. A.
Tbn. T.
a 2
cresc.
Tbn. B.
cresc.
arco
Vl. 1
cresc. poco a poco
Vl. 2
cresc.
Vle
cresc. poco a poco
Vlc.
cresc. poco a poco
arco
Cb.
cresc. poco a poco

216

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Do
2 Fg.
poco a poco
2 Cr. in Do
cresc. poco a poco
Tbn. A.
Tbn. T.
poco a poco
Tbn. B.
poco a poco
Vl. 1
Vl. 2
poco a poco
Vle
Vlc.
Cb.

222

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Do
2 Fg.
2 Cr. in Do
Tbn. A.
Tbn. T.
Tbn. B.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Attraverso l'alternanza delle sezioni orchestrali

Nel seguente esempio gli ottoni si alternano con le altre sezioni dell'orchestra; nel punto culminante sono soprattutto gli archi e i legni a suonare (si noti che i corni sono trattati come membri dei legni). Franck usa trombe e cornette, secondo un tipico stile francese, ma oggi tutte le parti sono in genere suonate da trombe.

Es. 11-25. Franck, *Sinfonia in re minore*, III mov., bb. 74-87

CD-4/TR. 55

74 Allegro

C. ing.
Cl.
Cl. B.
Fg.
Trb. in Fa
Crnt. in La
Tbn. 3
Tu.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

1. p molto espress.
p
mf

81

Fl. a 2 *f*

Ob. a 2 *f*

C. ing. *f*

Cl. a 2 *f*

Cl. B.

Fg. *f*

Cr. in Fa *f*

Trb. in Fa

Cornetta in La

Tbn. 3
Tu.

Vl. 1 *f* *molto sosten.*

Vl. 2 *f* *molto sosten.*

Vle *f* *molto sosten.*

Vlc. *f* *molto sosten.*

Cb. *f* *molto sosten.*

Attraverso le ripetizioni

Anche se gli sono state mosse varie critiche per aver abusato dell'effetto, Čajkovskij fu un vero maestro del climax. Nell'esempio che segue il compositore affida alla pagina un triplo *fortissimo* a b. 278, reintroducendo per la terza volta la figurazione delle trombe che apriva il movimento, ora dotata di una nuova ornamentazione agitata degli archi sulla linea melodica dei legni. Il flusso si interrompe a b. 282 e gli archi

si riducono ai soli violoncelli e contrabbassi. Poi all'improvviso un grande *tutti* dà inizio alla ricapitolazione del movimento, dove il compositore aggiunge, oltre al rullo dei timpani, un potente nuovo elemento tematico eseguito dai tromboni. La loro lenta melodia suona come un *cantus firmus* e si fa strada contrappuntisticamente attraverso altri frammenti ascoltati in precedenza; qui sono eseguiti dai legni e dagli archi acuti e aiutati dagli altri ottoni.

Es. 11-26. Čajkovskij, *Sinfonia n. 4*, I mov., bb. 278-90

CD-4/TR. 56

Moderato con anima

280
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cr.
Trb.
Tbn. T.
Tbn. B. Tu.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

282

Fl. Ob. Cl. Fg. Cr. Trb. Tbn. T. Tbn. B. Tu. Timp. Vl. 1 Vl. 2 Vle Vlc. Cb.

fff

285
a 2
Fl.
Ob.
Cl.
a 2
Fg.
Cr.
Trb.
a 2
Tbn. T.
Tbn. B. Tu.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

288

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Trb.

a 2

Tbn. T.

Tbn. B.
Tu.

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Si potrebbe dire che esistono altrettanti esempi di questa tecnica quanti sono i pezzi del repertorio orchestrale; nel cap. 14 esamineremo altri lavori che raggiungono punti culminanti attraverso la ripetizione.

Effetti coloristici con gli ottoni

Molti effetti speciali scritti per gli ottoni sono relativamente nuovi, e spesso appartengono allo stile personale di un compositore. In questa parte ne esamineremo tre derivanti dal jazz e uno proveniente da altra fonte.

Effetti jazz

Uso della sordina wa-wa (Harmon)

Anche se la sordina wa-wa è stata inizialmente utilizzata solo nel jazz, nell'ultima parte del secolo scorso ha cominciato a essere usata spesso nella musica orchestrale americana. Nel seguente esempio, la sordina è utilizzata dalla tromba e dal trombone, in un lavoro originariamente scritto per jazz band e successivamente trascritto per orchestra.

CD-4/TR. 57

Es. 11-27. Gershwin, *Rhapsody in Blue* (versione originale scritta per la Whiteman Band), bb. 131-7

Uso della sordina "derby" o "hat"

Il principale contributo di Gershwin fu nel campo del jazz, e quando compose per la sala da concerto trasferì le proprie idee sulla partitura orchestrale. Nel prossimo esempio la parte della tromba sola contiene l'indicazione "in un cappello con la tesa di feltro" (*in hat with felt crown*), che si riferisce all'uso della sordina "derby", o "hat", per smorzare il suono. Si notino gli attacchi in sordina *sf* > *p* che precedono l'assolo: l'effetto è oggi molto comune.

Es. 11-28. Gershwin, *Concert in F*, II mov., bb. 31-44

CD-4/TR. 58

Il *rip*

L'esempio tratto da *Interplay* di Morton Gould contiene un effetto chiamato *rip* (che letteralmente significa "strappo"), derivato dal jazz ma usato anche in molte partiture scritte di recente. È qui adoperato per enfatizzare lo ***sffz*** alla fine della frase. Per ottenere tale effetto lo strumentista dà un attacco secco "verso" la nota e usa il labbro per creare un portamento ascendente, cosa che contribuisce a determinare un forte attacco della nota seguente.

Es. 11-29. M. Gould; *Interplay*, IV mov., 5 bb. prima di [21]

CD-4/TR. 59

Nuove tecniche

Nel breve passaggio dell'Es. 11-30 si possono osservare molte nuove tecniche per ottoni. Druckman usa due simboli per indicare le sordine: △ = sordina "straight" e ⊕ = sordina "Harmon". Il segno ○ indica la sordina "Harmon" aperta e il + la sordina "Harmon" con il tubo interno chiuso. Inoltre il simbolo *n* (per *nulla*) indica un suono che comincia dal nulla o che scompare nel silenzio. Si noti che solo alcuni strumenti ce l'hanno: per esempio la prima tromba può avere la sordina e la seconda no. La partitura è meticolosamente annotata, come è necessario fare quando si desiderano tecniche che non sono ben standardizzate. Le prestazioni richieste da Druckman agli ottoni sono molte, come del resto quelle richieste alle altre sezioni dell'orchestra.

■ Indicazioni d'approfondimento

Dukas, *La Péri*, "Fanfare"
Janáček, *Sinfonietta*, inizio
Sibelius, *Sinfonia n. 2*, III mov., dopo la ripetizione del Trio
Stravinsky, *L'Histoire du soldat*, "Marche", cornetta e trombone
Wagner, *Rienzi*, Ouverture (Allegro energico)

Es. 11-30. J. Druckman, *Windows*, bb. 4-10

CD-4/TR. 60

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
C. ing.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. b.
Fg. 1
Fg. 2
Cfg.
Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Cr. 4
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.
Arpa
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
D.B.

7

decresc. with Tam-Tams

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
C. ing.
Cl. 1, 2
Cl. B.
Fg. 1
Fg. 2
Cfg.
Cr. 1
Cr. 2
Cr. 3
Cr. 4
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.
Arpa
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
2 soli Vl. 1 altri
2 soli Vl. 2 altri
2 soli Vle altri
2 soli Vlc. altri
solo Cb. altri

senza sord.
poco sfz p
div.

12
LE PERCUSSIONI

Gli strumenti a percussione hanno accompagnato l'uomo fin dagli albori della civiltà, e in special modo nelle culture più sviluppate dell'Asia e dell'Africa. Solo nel secolo scorso i compositori hanno acquistato coscienza del loro potenziale espressivo. Il numero degli strumenti a percussione disponibili oggi è virtualmente illimitato; questa impressionante ricchezza è dovuta anche al fatto che i percussionisti, pur di accontentare i desideri dei compositori, arrivano a costruire nuovi strumenti su richiesta. È perciò pressoché impossibile, perfino per un libro specializzato, citarli tutti[1]. Un accurato studio dei prossimi tre capitoli dovrebbe tuttavia permettere al compositore o orchestratore di conoscere almeno i più comuni, e di usare in tutta la sua efficacia la più colorita e versatile sezione dell'orchestra.

Cenni di storia dell'uso delle percussioni in orchestra

Nel diciassettesimo e diciottesimo secolo un ristretto numero di strumenti a percussione, derivati dalla musica militare turca, era utilizzato nelle partiture operistiche; esso includeva tamburi militari, triangoli, piatti e piccoli gong, castagnette e tamburelli, comunemente usati nella regione del Mediterraneo. Altri più rari strumenti comparivano nelle cosiddette "sinfonie dei giocattoli", e in un pezzo dell'epoca di J.S. Bach (fino a non molto tempo fa a lui attribuito), ovvero la cantata *Schlage doch gewünschte Stunde*[2], una campana viene utilizzata per evocare i rintocchi di una campana a morto.

I timpani divennero di moda al tempo di Enrico VIII. Henry Purcell fu il primo fra i compositori più importanti a utilizzare nei propri lavori questo tipo di tamburi di cavalleria, che erano stati importati dalla Germania per usi militari e che forse furono i predecessori dei timpani moderni (in inglese *kettledrums*, tamburi a forma di paiolo).

---

[1] Il volume di Guido Facchin, *Le percussioni* (I manuali EDT/SIDM), Torino, EDT 2000[2], arriva comunque molto vicino a compiere l'impresa. [n.d.c.]

[2] Secondo il musicologo Gerhard Herz, la cantata è di Georg Melchior Hoffman.



Da sinistra a destra. In prima fila: roto-toms e tom-toms; in mezzo: marimba, vibrafono, conga e xilofono; dietro: gong piccoli, tam-tam, campane, grancassa, tamburo militare (snare drum), timpani, piatti sospesi, tamburo tenore e glockenspiel

Gli strumenti turchi si fecero lentamente strada nella musica teatrale, in chiesa e infine nelle sale da concerto; Mozart, Haydn e Beethoven ne utilizzarono alcuni in particolari momenti dei loro lavori per evocare un carattere militaresco, come ad esempio nella variazione con andamento di marcia del finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven. A partire dalla metà dell'Ottocento il triangolo, i piatti, il tamburo militare e la grancassa persero gradualmente il loro carattere militare e turchesco, e furono comunemente accettati come risorse coloristiche della normale orchestra sinfonica.

Con l'affermarsi delle tradizioni nazionali, nonché grazie ai compositori che volevano ispirarsi a tradizioni diverse dalla propria, alla sezione delle percussioni si aggiunsero alcuni strumenti etnici come le castagnette, il tamburo basco, il cimbalom e altri ancora. Inoltre, strumenti a tastiera come il glockenspiel e lo xilofono entrarono a far parte dell'orchestra sinfonica ampliata della fine dell'Ottocento. La sezione delle percussioni non realizzò tuttavia il suo pieno potenziale che nel Novecento, quando non solo crebbe enormemente per numero di strumenti, ma diventò un ensemble orchestrale a pieno titolo, in particolare grazie a lavori come *Ionisation* di Edgar Varèse e *Ballet méchanique* di George Antheil. Fin dagli anni Venti le composizioni per sole percussioni sono diventate piuttosto comuni.

Un'altra linea di sviluppo delle percussioni in orchestra è in parte anche legata alla crescente sensibilità etnica dell'Occidente, vale a dire al rinnovato interesse nei confronti delle musiche dell'Africa, dell'America centrale e meridionale, e dell'Asia. L'enorme numero di compositori provenienti da quelle tradizioni, o anche di compositori occidentali interessati a simulare quelle musiche, ha creato una vera e

propria esplosione di percussioni etniche. Compositori americani come Lou Harrison, Henry Brant e George Crumb hanno usato una grande varietà di strumenti etnici nei loro lavori; vale anche la pena di analizzare le partiture di Tôru Takemitsu, Tan Dun, Bright Sheng, Chen Yi, Xiaogang Ye e Chinary Ung, dove percussioni asiatiche sono usate in combinazione con occidentali. Per i linguaggi sudamericani è soprattutto importante studiare l'uso delle percussioni di Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Carmelo Saitta e Gerardo Gandini[3].

In questo libro, la trattazione degli strumenti a percussione è necessariamente limitata a quelli comunemente usati nella musica d'arte occidentale fino all'inizio del ventunesimo secolo. La bibliografia dell'Appendice B offre un elenco di pubblicazioni specialistiche in cui si trovano informazioni su strumenti nuovi o meno noti.

Numero e distribuzione dei percussionisti

In ambito orchestrale il timpanista è considerato una figura in qualche modo a parte della sezione delle percussioni. La ragione è molto probabilmente da ricercare nella lunga storia della presenza dei timpani nell'orchestra sinfonica, e nel fatto che il timpanista suona solo e unicamente il suo strumento; non si può contare su di lui per l'esecuzione di altre parti di percussioni, anche se potrebbe avere il tempo di farlo.

Gli altri percussionisti suonano un gran numero di strumenti; abitualmente un membro autorevole della sezione assegna le parti al resto del gruppo. Chi non è percussionista stenta a capire quanto tempo ci vuole a "coreografare" un pezzo in modo che tutti gli strumenti richiesti siano suonati senza che gli esecutori si scontrino o producano rumori indesiderati. Al fine di decidere se siano necessari uno, due, tre, quattro o cinque percussionisti per eseguire un determinato lavoro, il compositore o orchestratore deve prima scrivere la musica e poi tenere presenti le seguenti considerazioni:

1. L'esecutore ha tempo sufficiente per passare da uno strumento all'altro? (Per esempio, per passare da uno strumento che si suona con bacchette con testa di feltro a uno strumento che si suona con bacchette di legno.)
2. Quanti strumenti possono essere suonati simultaneamente da un esecutore? (Per esempio, potrebbe suonare un tam-tam con una mazza nella mano destra e un piatto sospeso con una mazzuola nella mano sinistra.)

È opportuna la massima economia possibile di esecutori; e in casi particolari, prima di decidere quanti percussionisti servono per un determinato pezzo, è meglio consultare un buon professionista.

---

[3] Anche se non appartiene a una corrente precisa, va in questo contesto ricordato l'americano Harry Partch per le sue fantasiose invenzioni con vari materiali. [n.d.c.]

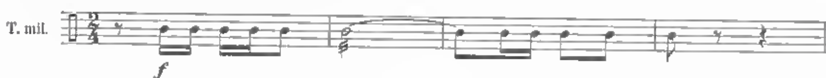
Notazione delle percussioni

Nel tempo sono stati fatti molti tentativi per standardizzare la notazione delle percussioni, come pure per trovare una simbologia adatta a ogni strumento. Dal momento che un'intesa non è ancora stata trovata, tocca al compositore o orchestratore notare nel modo più chiaro possibile ciò che l'esecutore deve suonare. È buona norma chiarire il significato di qualunque simbolo si usi per indicare gli strumenti e il modo di suonarli, sia in partitura sia sulla prima pagina della parte. Oppure, dal momento che molti strumentisti preferiscono le indicazioni per esteso di strumenti e bacchette, il compositore deve scriverle esattamente in partitura e sulle parti, con le eventuali abbreviazioni[4]. In questo capitolo forniremo i simboli più comuni e un breve esempio per chiarire le modalità di esecuzione per ciascuno degli strumenti[5].

Le percussioni ad altezza determinata si scrivono sul normale rigo a cinque linee, di solito in chiave di violino o, nel caso degli strumenti a tastiera, su due righi. Le percussioni ad altezza indeterminata si possono scrivere in due modi principali:

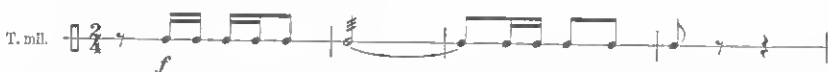
1. Sul pentagramma, usando i righi o gli spazi, non entrambi.

Es. 12-1. Notazione delle percussioni su un pentagramma



2. Su un rigo a una sola linea.

Es. 12-2. Notazione delle percussioni su un rigo a singola linea



Nelle partiture odierne il secondo metodo è preferibile. Si osservi anche la chiave neutra 𝄥 usata in entrambi gli esempi; essa è di solito riservata agli strumenti di intonazione incerta o indeterminata. Sul pentagramma è centrata sulla terza linea.

Menzioneremo qui un'indicazione, e il suo simbolo, comunemente usata nelle parti di percussione: *l.v.*, *lasciar vibrare*, simboleggiata anche da una legatura di valore dopo la nota; usate singolarmente o insieme queste indicazioni chiedono all'esecutore di lasciar vibrare all'infinito la nota o le note dello strumento[6] (v. Es. 12-8). Vedremo altri aspetti della notazione delle percussioni nel cap. 14.

---

[4] Un elenco bilingue, per esempio italiano-inglese, è sempre molto utile ed evita perdite di tempo. [n.d.c.]

[5] Per un'accurata trattazione del problema cfr. Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, New York, W.W. Norton 1980, pp. 205 sgg.

[6] L'opposto è *smz.* (per *smorzare*) o anche *smz. subito*. [n.d.c.]

Bacchette, battenti e mazzuole

Per suonare gli strumenti a percussione si usano vari tipi di attrezzi che a seconda della loro costruzione possono essere distinti in mazzuole, battenti e bacchette.

La distinzione è più forte e rigorosa in inglese (nell'ordine *mallets*, *beaters* e *sticks*) che in italiano. Nell'uso quotidiano si tende a chiamare con un generico "bacchette" tutto ciò che è leggero e dotato di teste di modeste dimensioni, e "mazze" tutto ciò che è più voluminoso e pesante (tipicamente per tam-tam e gong). Si usa anche la definizione "martelli" (tipicamente per campane).

I simboli più comuni per bacchette, battenti e mazzuole sono riportati qui sotto, con la loro traduzione inglese. Sono pressoché comunemente accettati, ma è sempre meglio spiegarli all'inizio della partitura perché non tutti i percussionisti ne ricordano il significato, o sono abituati a simbologie diverse[7].

Mazzuole (bacchette) di metallo – *metal mallets*

Mazzuole (bacchette) dure (con teste di plastica o legno)
– *hard mallets*

Mazzuole (bacchette) medie (con teste di gomma)
– *medium mallets*

Mazzuole (bacchette) morbide (con teste di lana o di feltro)
– *soft mallets*

Spazzole – *(wire) brushes*

Mazza per tamburo basso – *bass drum stick*

Mazza (per tam-tam, gong ecc.) – *heavy beater*

Due mazzuole (bacchette) dure per mano
– *two hard mallets in each hand*

Due mazzuole (bacchette) morbide (mano sinistra)
e due mazzuole (bacchette) dure (mano destra)
– *two soft mallets (l.h.) and two hard mallets (r.h.)*

Due mazzuole (bacchette) morbide per ciascuna mano
– *two soft mallets in each hand*

[7] Esistono elenchi ben più lunghi di simboli, proposti da diversi autori, e inevitabilmente differenti. [n.d.c.]

Tipologie di strumenti a percussione

Ci sono molti modi per dividere in categorie una così grande batteria di strumenti. Cominceremo a distinguere quelli che producono una nota o più note definite (strumenti ad altezza determinata) da quelli che producono altezze poco chiare e definite (strumenti ad altezza indeterminata). Distingueremo poi gli strumenti di questi due grandi gruppi a seconda della modalità di produzione del suono, usando le tipologie stabilite all'inizio del secolo scorso da Erich von Hornbostel:

- Idiofoni
- Membranofoni
- Cordofoni
- Aerofoni

È molto importante comprendere il concetto di altezza determinata in relazione alle percussioni. La linea di demarcazione fra altezze determinate e indeterminate non è chiaramente definita; i fattori relativi a frequenze disarmoniche (vale a dire non appartenenti alla serie degli armonici) e al contenuto di rumore di uno strumento a percussione ad altezza determinata sono talvolta così pronunciati che il nostro orecchio tollera variazioni di altezza che non accetterebbe mai da altri strumenti dell'orchestra. Richard Strauss, nella sua revisione del *Trattato* di Berlioz, richiama l'attenzione su varie note "estranee all'armonia" scritte per timpani da compositori come Beethoven o Verdi nei casi in cui non c'era abbastanza tempo per intonarli alla nota giusta; se le note dei timpani erano vicine a quelle scritte per gli altri strumenti (ad esempio a una seconda di distanza), l'armonia dell'intera orchestra veniva suonata sopra la nota "sbagliata". Anche se nessuno di noi, e tantomeno Strauss, difenderebbe questa pratica, specialmente sui timpani moderni perfettamente intonati, essa prova quanto illusoria può essere la precisione dell'altezza di una nota emessa da uno strumento "ad altezza determinata". D'altro canto gli strumenti ad altezza indeterminata o approssimativa (tipo acuto, medio e basso) si fondono con le altezze determinate che si trovano in orchestra intorno a loro, agganciando delle fondamentali che li rendono membri consonanti degli accordi, e smentendo l'idea secondo cui le percussioni non determinate emettono semplici "rumori".

Oggi le tecniche elettroniche permettono di amplificare, distorcere e sintetizzare molti strumenti a percussione, o di campionare il loro suono, come nei lavori di Larry Austin (*Life Pulse Prelude*), William Bolcom (*Sessions IV*), Michael Daugherty (*Metropolis Symphony*), Mario Davidovsky (*Synchronisms n. 6*) e Donald Erb (*Klangfarbenfunk*, con strumenti elettronici rock).

Perfino gli strumenti di invenzione più recente, a meno che non siano manipolati elettronicamente, sono in relazione gli uni con gli altri nel gruppo delle percussioni a seconda del materiale di cui sono fatti, il modo in cui sono suonati, o per il fatto di produrre suoni ad altezza de-



Da sinistra a destra. Intorno al tavolo: bongos, timbales, steel drum, temple blocks e crotali; sul tavolo: sonagli, tamburo basco, cimbalini a dita, wood blocks, castagnette, wooden shaker, slit drum, guiro, clacson, tin whistle, flexaton, maracas, frusta, albero cinese, incudine, triangolo, fischietti, claves, sandpaper blocks, campanacci, sega musicale e vibraslap; dietro il tavolo: campanelle a vento (di legno e di metallo)

terminata o meno. Descriveremo brevemente ogni strumento, dando maggiore importanza a quelli più comunemente usati nell'orchestra sinfonica e nelle bande, e illustreremo le loro modalità di utilizzo nell'esecuzione, per mostrare infine la loro notazione e le loro principali caratteristiche tecnico-esecutive. Alla fine del capitolo si trova un lungo elenco di lavori che usano un'ampia varietà di strumenti a percussione, e alla fine dell'Appendice B sono elencati libri sull'argomento.

Una parola ancora, prima di procedere con il nostro studio. Molti strumenti a percussione, e soprattutto gli idiofoni suonati con bacchette, sono fabbricati in varie dimensioni e perciò hanno diverse estensioni. Il compositore fa bene a scegliere il tipo che gli serve, e lasciare all'istituzione concertistica che ha programmato il pezzo il compito di procurarlo. Entro limiti ragionevoli, i percussionisti sono normalmente ben felici di accontentare il compositore.

Strumenti ad altezza determinata

Idiofoni

Gli idiofoni producono il suono grazie alla vibrazione dell'intero loro corpo; appartengono a questa tipologia gli strumenti come i triangoli, i piatti o i wood blocks. Alcuni però, marimbe, vibrafoni e campane, sono composti da vari corpi vibranti, quali i risuonatori dei vibrafoni e i tubi

delle campane ecc., assemblati in un unico strumento. Per produrre il suono, gli idiofoni possono essere impiegati in diversi modi: possono essere percossi, grattati, scossi o sfregati.

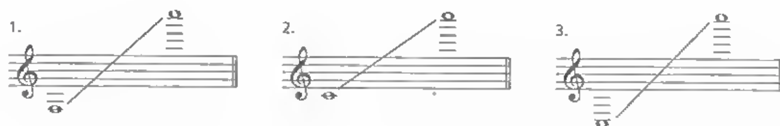
CD-ROM
CD-5
XYLOPHONE

Idiofoni suonati con mazzuole (bacchette)

Xilofono (abbr. Xil.) [redacted]; *xylophone* (Fr.); *xylophone* (Ingl.); *Xylophon* (Ted.). Lo xilofono è stato il primo strumento suonato con bacchette a trovare il suo posto nell'orchestra sinfonica. È formato da una serie di tavolette di legno di varie dimensioni disposte come la tastiera di un pianoforte; fino a poco tempo fa lo xilofono era privo di risuonatori, mentre oggi la maggior parte degli strumenti ha dei risuonatori, posti sotto le tavolette di legno, che servono a dare più corpo al suo suono, altrimenti piuttosto duro, secco e freddo. Le note hanno un attacco molto netto e non vibrano a lungo. Se la nota dev'essere tenuta, il percussionista deve ribatterla velocemente, come in un tremolo, con due bacchette. I passaggi migliori sono fatti perciò di singole note rapide che danno un attacco netto agli strumenti che lo xilofono raddoppia. L'effetto è simile a un pizzicato molto secco. Trilli, arpeggi e glissando sono anche molto efficaci.

Lo xilofono è notato su un solo rigo, in chiave di violino. Lo strumento suona all'ottava sopra; alcuni compositori preferiscono notarlo ad altezze reali, ma in tal caso devono porre un'avvertenza all'inizio della partitura. Esistono diversi modelli di xilofono, provvisti delle seguenti estensioni:

Es. 12-3. Estensione



Il secondo modello è il più comune, e tale estensione può essere considerata quella standard. Tuttavia, dal momento che esistono anche le altre due misure, alcuni compositori hanno scritto lavori che richiedono una maggiore estensione; in questi casi, se per qualche motivo il primo o il terzo modello non fossero disponibili, l'esecutore potrebbe trasporre di ottava le note mancanti[8].

Di solito lo strumentista usa due mazzuole, una per mano. Per passaggi in *forte* si usano mazzuole di ebanite, gomma dura o plastica, e occasionalmente di legno duro. Per i registri acuti le mazzuole più

[8] Ricordiamo in proposito quanto è relativa l'espressione "altezza determinata" per gli strumenti a percussione. Un orecchio non esercitato spesso non distingue l'ottava esatta in cui suona lo strumento, se non per il fatto che il suono nell'estremo acuto è più sottile e secco. [n.d.c.]

morbide sono meno efficaci. Per i passaggi in *piano* si usano mazzuole di filo, ideali per i registri gravi. Lo strumento è brillante e penetrante nel registro acuto, ma se si usano le mazzuole giuste ha abbastanza forza per emergere nel resto dell'estensione. Il compositore può specificare l'uso di mazzuole dure, medie o morbide (*hard, medium* e *soft*), ma è meglio che lasci il materiale di cui sono fatte alla discrezione dello strumentista.

Es. 12-4. Xilofono[9]

CD-4/TR. 61

Allegretto moderato

Xil.

1ª volta *f* usando mazzuole dure

2ª volta *pp* usando mazzuole morbide

Indicazioni d'approfondimento

Bartók, *Sonata per due pianoforti e percussione*
Bartók, *Musica per archi, percussione e celesta*
Gershwin, *Porgy and Bess*, inizio
Holst, *The Planets*, "Uranus", bb. 26-40 e da [7] a [8]
Mahler, *Sinfonia n. 6*, I mov.
Puccini, *Turandot*, una b. prima di [1] e sgg.
Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux*, "Fossiles"
Saint-Saëns, *Danse macabre*
Stravinsky, *Petruška*, quadro I, "Danza russa", 13 battute dopo [42] (xilofono e pianoforte)

CD-ROM
CD-5
MARIMBA
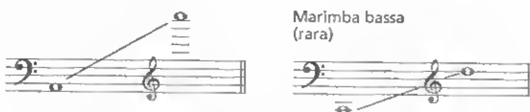
Marimba (abbr. Mar.) [redacted]; *marimba* (Fr.); *marimba* (Ingl.); *Marimbaphon* (Ted.). La marimba può essere considerata un diretto discendente dello xilofono, strumento al quale assomiglia molto. I compositori hanno cominciato a scrivere per la marimba solo a partire dal 1950, ma ormai lo strumento ha trovato un proprio ruolo stabile nell'orchestra contemporanea. Le tavolette di palissandro della marimba, ordinate come la tastiera del pianoforte, sono più sottili, lunghe e ampie di quelle dello xilofono, e i risuonatori hanno sempre fatto parte della sua struttura. La tecnica esecutiva è la stessa dello xilofono, ma il suo suono più caldo e profondo ha portato a un diverso utilizzo musicale.

---

[9] Se questo esempio comparisse in un pezzo destinato all'esecuzione, il compositore dovrebbe lasciare al percussionista il tempo di cambiare bacchette prima della ripetizione.

Le dimensioni e l'estensione della marimba sono pressoché standard, e non ci sono problemi di trasposizione poiché suona come scritto. Anche se l'estensione di alcuni strumenti si spinge verso il basso fino al la^1 o al fa^1, lo standard parte dal do^2 e lo strumento possiede le stesse quattro ottave dello xilofono (suonando però all'ottava sotto). La musica si può notare su uno o due righi, in chiave di violino o di basso.

Es. 12-5. Estensione
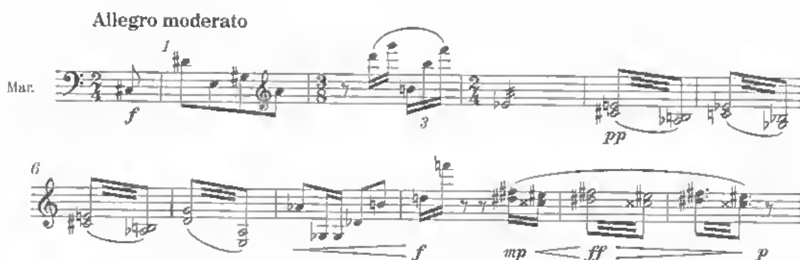


Il registro grave dello strumento ha un timbro unico e particolarmente bello; nei registri acuti somiglia allo xilofono.

Le migliori mazzuole per marimba sono quelle fatte di filo o di gomma morbida. Molti esecutori usano due mazzuole per mano (alcuni perfino tre), per rendere facile l'esecuzione di accordi in tremolo che sono tipici del repertorio dello strumento.

CD-4/TR. 62

Es. 12-6. Marimba



Indicazioni d'approfondimento

Berio, *Linea*, per due pianoforti, vibrafono e marimba
Stravinsky, *The Flood*

Xilomarimba[10] **(abbr. Xilom.).** L'estensione è la stessa della marimba, con un'ottava acuta in più. Ha le caratteristiche della marimba nel registro grave e quelle dello xilofono nell'acuto. Essendo molto versatile, è preferita da molti percussionisti e compositori. Tuttavia è bene non usarla in sostituzione dello xilofono vero e proprio, soprattutto nel repertorio dell'Ottocento e del primo Novecento. La prima ottava è meno calda di quella della marimba vera e propria.

[10] Abbiamo ritenuto utile per il lettore italiano aggiungere alcuni strumenti alla serie originariamente inclusa da Samuel Adler in questo capitolo, e precisamente la xilomarimba, lo xilofono basso, i campanelli a tastiera, le campane a lastra e i boobams; abbiamo inoltre distinto la trattazione del gong da quella del tam-tam e dedicato un breve paragrafo alla batteria. [n.d.c.]

Indicazioni d'approfondimento

Boulez, *Le Marteau sains maître*
Petrassi, *Settimo Concerto*, a 240

Xilofono basso. Lo xilofono basso, usato da Puccini (*Turandot*) e da Orff (*Antigone*), viene sostituito in genere con la marimba, possibilmente dotata delle note gravi (lo xilofono basso scende al sol[1]).

Vibrafono (abbr. **Vibr.**) ; *vibraphone* (Fr.); *vibraphone* (Ingl.); *Vibraphon* (Ted.). Il vibrafono è fondamentalmente un'invenzione americana, ed è un vago parente del glockenspiel per via delle lamine in metallo. È l'unico strumento che usa un vibrato, o tremolo, prodotto da una serie di microventilatori controllati elettricamente e collocati nei risuonatori.

CD-ROM
CD-5
VIBRAPHONE

Esistono tre taglie di vibrafono. La prima è quella più comune, ed è disponibile in gran parte dei contesti professionali; la seconda è abbastanza diffusa, la terza decisamente rara.

Es. 12-7. Estensione (suona come scritto)



Le lamine di metallo intonate sono distribuite come una tastiera di pianoforte e possono essere suonate con il motore acceso o spento. Se il motore è spento il suono è privo di vibrato, e appare molto simile a quello di un diapason percosso: puro, metallico e di durata limitata; se il motore è acceso, la nota vibra e dura notevolmente di più (purché il pedale sia abbassato, come vedremo). La velocità del motore può essere controllata, in modo da ottenere un vibrato più o meno veloce. Sulla partitura e sulle parti bisogna dare precise istruzioni circa il motore: acceso (*motor on*), spento (*motor off*) e a velocità alta o bassa (*high speed/low speed*). Se non ci sono informazioni relative al motore, l'esecutore lo intende spento.

Un accessorio decisivo per far durare o smorzare il suono è il pedale, controllato dal piede: quando è premuto le note vibrano, quando è alzato vengono smorzate. Il compositore deve indicare le sue intenzioni o con la stessa simbologia del pianoforte, o con l'indicazione *lasciar vibrare* (*l.v.*) dopo una nota o un accordo, indicando per quanto tempo il suono debba essere sostenuto. Sono possibili accordi di quattro e perfino sei note; trilli, tremoli, glissando e passaggi rapidi sono altrettanto efficaci quanto sullo xilofono e sulla marimba, ma le note lunghe senza tremolo, ottenute con il motore, conferiscono al vibrafono un suono del tutto particolare.

Per il vibrafono si utilizzano una grande varietà di mazzuole, incluse quelle di corda dure e medie, e quelle di gomma. Le mazzuole di plastica e di legno si usano molto di rado, ma si usano comunemente mazzuole

di filo morbide per i passaggi in *piano*. Con le spazzole è possibile produrre ottimi effetti di glissando.

CD-4/TR. 63
INDEX 1/0:00

Es. 12-8. Vibrafono

Scherzando
Vibr.
1ª volta motore acceso (velocità media)
2ª volta motore spento
l.v.
l.v.
(sim.)

Esistono due nuove tecniche di esecuzione per il vibrafono, lo xilofono e la marimba. La prima, detta in inglese *dead stroke* (l'azione è definita *dead stroking* o *dead sticking*), prevede che l'esecutore suoni la nota e subito la smorzi lasciando la bacchetta appoggiata sullo strumento. Tale gesto dà un effetto di staccato smorzato, ed è soprattutto utile se lo strumento è suonato da solo o accompagnato leggermente. Il seguente esempio è suonato sulla marimba (si notino le crocette, che vengono poste sul gambo o di fianco alle note).

CD-4/TR. 63
INDEX 2/0:55

Es. 12-9. *Dead stroking*

= "dead stroke"
Molto lento
Mar. con mazzuole morbide

CD-ROM
CD-5
BOWED
VIBRAPHONE

La seconda tecnica, che si usa prevalentemente con il vibrafono, prevede che l'esecutore sfreghi con un archetto da violoncello o da contrabbasso l'estremità della lamina, producendo un suono misterioso e inquietante. Questa tecnica funziona al meglio con il motore acceso e il pedale abbassato.

CD-4/TR. 63
INDEX 3/1:15

Es. 12-10. Archetto da violoncello sul vibrafono

Lentamente
arco
pedale abbassato
Vibr.
1ª volta motore acceso
2ª volta motore spento

Indicazioni d'approfondimento

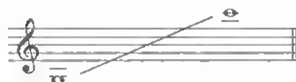
Berio, *Linea*, per due pianoforti, vibrafono e marimba
Boulez, *Le Marteau sains maître*
E. Zwilich, *Sinfonia n. 1*, II mov.

CD-ROM
CD-5
GLOCKENSPIEL

Glockenspiel (abbr. Glsp. o Gsp.) G▷ . Il termine tedesco è quello generalmente utilizzato per indicare questo strumento[11], che consiste di due file di barrette di metallo ordinate come una tastiera. Le barrette sono adagiate su una cornice e sistemate in una valigetta portatile. Negli strumenti più perfezionati sono montate come sul vibrafono, e possono essere smorzate da un pedale. È una delle più antiche percussioni usate in orchestra, e se ne trovano molti esempi già nel XIX secolo.

È uno strumento traspositore che suona due ottave sopra la nota scritta, salvo indicazione contraria; alcuni compositori preferiscono tuttavia notarlo ad altezze reali, come fece Schönberg nei suoi *Cinque pezzi per orchestra*. L'estensione più diffusa è la seguente:

Es. 12-11. Estensione



Lo strumento è suonato solitamente con due mazzuole, anche se alcuni strumentisti ne usano due per mano. È l'unico con il quale vale la pena di utilizzare le mazzuole di ottone o di metallo, che producono un effetto brillante e sonoro. Altre mazzuole, di plastica, legno o gomma media, danno più "ticchettìo" e un suono meno persistente, mentre le mazzuole di filo duro permettono di suonare piuttosto piano. Il glockenspiel si fa sentire anche su un *tutti* orchestrale, specialmente nel registro acuto. Può sostenere il suono più a lungo dello xilofono e della marimba, e l'esecutore può ritardarne il decadimento facendo fluttuare le mani di fronte alle barrette dopo averle colpite.

Es. 12-12. Glockenspiel

CD-4/TR. 64

Moderato
Glsp.
gliss.
1a volta *p*
2a volta *f*

[11] In francese si dice anche *jeu de timbres*, ma il nome è spesso associato ai campanelli a tastiera. Per evitare confusioni è più chiaro usare sempre il tedesco *Glockenspiel*.

Indicazioni d'approfondimento

Holst, *The Planets*, "Venus", "Mercury"
Puccini, *La fanciulla del West*, atto II a [29]
Puccini, *Turandot*, atto II, a [37] (con celesta); atto III, a [10] (con xilofono e celesta)
R. Strauss, *Don Juan*, 2 bb. prima di [D], (tremolo)
Wagner, *Die Meistersinger*, atto III, scena 5, valzer (glockenspiel, flauto, oboe)

Campanelli a tastiera; *jeu de timbres* o *carillon* (Fr.); *keyboard orchestra bells* (Ingl.); *Tastaturglockenspiel* (Ted.). Strumento usato fin dal Settecento, oggi in disuso ma richiesto su importanti partiture. Una tastiera muove dei martelletti che percuotono dei campanelli o delle barrette di metallo. La dinamica è difficilmente controllabile, ma è facile ottenere una maggiore polifonia rispetto al glockenspiel.

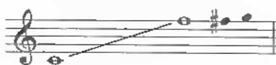
È richiesto, fra gli altri, da Respighi in *Fontane di Roma* e da Puccini in *Manon Lescaut, Tosca, Madama Butterfly, Il tabarro* e soprattutto *La rondine* (successivamente Puccini scrive glockenspiel, anche se in alcuni passaggi di *Turandot* non è facile capire se si tratti ancora dei campanelli a tastiera o meno). I campanelli a tastiera compaiono anche in alcune partiture più recenti, come *Gruppen* di Stockhausen, grazie alle loro capacità polifoniche.

Il glockenspiel del *Zauberflöte* di Mozart richiede uno strumento a tastiera di tre ottave, estremamente raro. La parte è perciò eseguita spesso sulla celesta, con eventuale trasposizione all'ottava sopra per ottenere un suono più brillante. Il "carillon basso" indicato da Puccini nella *Rondine* viene di solito reso con un vibrafono.

CD-ROM
CD-5
CHIMES

Campane tubolari (abbr. Camp.) ; *jeu de cloches* (Fr.); *chimes* o *tubular bells* (Ingl.); *Röhrenglocken* (Ted.). Le campane dell'orchestra sono spesso chiamate "campane tubolari". Sono una serie di tubi d'ottone o lega di bronzo cromati di varia lunghezza appesi a un supporto di legno o metallo e ordinati cromaticamente. Talvolta sono in gruppi di diciotto, ma la maggior parte delle orchestre possiede un set di venti campane. Suonano come scritto.

Es. 12-13. Estensione
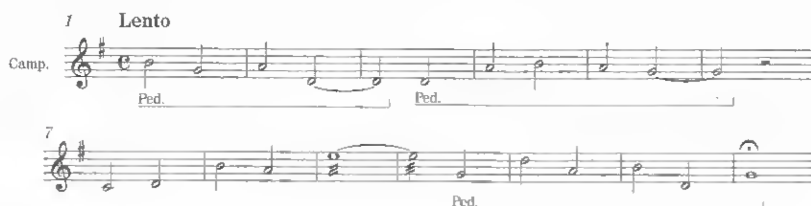


Il timbro simula quello di una campana da chiesa e ha lo stesso carattere lievemente "stonato". Il sostegno del set (o "gioco") di campane è abitualmente corredato di un pedale per sostenere il suono, che l'esecutore manovra con il piede destro. Sono efficaci tanto nel *forte* quanto nel *piano*. Se si desidera un suono dolce, l'esecutore usa un martelletto rivestito di feltro; per suoni più forti si usano martelletti o martelli di legno

o ricoperti di cuoio grezzo, o anche battenti o martelli di metallo (efficaci anche nel *piano* per l'effetto "campane in lontananza"). I passaggi veloci danno l'impressione di tante campane da chiesa che suonino insieme, soprattutto se il pedale è premuto. È anche possibile ottenere un efficace glissando (diatonico), ma non bisogna abusarne. È preferibile non scrivere più di due note simultaneamente, anche se alcuni compositori hanno scritto accordi di quattro note da suonarsi con due esecutori[12].

Es. 12-14. Campane tubolari

CD-4/TR. 65



Campane a lastra; ***cloches à plaque*** (Fr.); ***plate bells*** (Ingl.); ***Plattenglocken*** (Ted.). Per l'esecuzione delle parti gravi scritte nell'Ottocento a imitazione di grandi campane da chiesa, si usano abitualmente campane a lastra, costruite secondo la scala cromatica, dal do^1 in su. Sono voluminose e scomode da suonare, ma il suono può essere molto bello. Per la scena finale del *Parsifal* sono anche state escogitate soluzioni elettroniche. Per il mi grave di *Tosca* (inizio atto III, 4 bb. dopo 7), che rappresenta il "campanone" di San Pietro, l'archivio del Teatro dell'Opera di Roma possiede una campana tubolare molto grande e lunga, per suonare la quale il percussionista deve salire su una scaletta. È stata presumibilmente usata in occasione della prima esecuzione.

Indicazioni d'approfondimento:

Britten, *The Turn of the Screw*, atto II, scena 2, "The bells"
H.W. Henze, *Elegy for Young Lovers* (con vari strumenti a percussione)
Holst, *The Planets*, "Saturn", finale
Musorgskij-Ravel, *Quadri di un'esposizione*, "La grande porta di Kiev"
Puccini, *Tosca*, atto I e, soprattutto, atto III
Wagner, *Parsifal*, scena finale

Crotali (abbr. Crot.) ; ***cimbales antiques*** (Fr.); ***crotales*** (Ingl.); ***Zimbeln*** (Ted.). I crotali, chiamati anche "cimbali (o crotali) antichi"[13], sono dei piccoli dischi di metallo, con un diametro che va dai

CD-ROM
CD-5
CROTALES

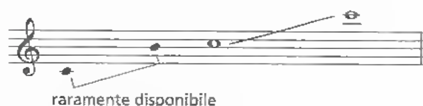
[12] Le campane tubolari hanno trovato spesso un ruolo nelle composizioni degli ultimi decennni, e sono state oggetto di varie innovazioni sperimentali, fra cui il glissando con bacchette di vario materiale a pedale alzato o premuto, e *clusters* eseguiti mettendo di piatto i martelli o con apposite barre. [n.d.c.]

[13] Il nome *cimbales antiques* fu dato a questi strumenti da Berlioz, che li ha usati in *Roméo et Juliette* e in *Les Troyens*. [n.d.c.]

6 ai 12 centimetri; forniti in set, o "giochi", possono essere montati su una base di legno e disposti come una tastiera o venire appesi con una piccola cinghia di cuoio. Di solito sono percossi con un battente di metallo, ma se sono appesi possono anche essere percossi l'uno contro l'altro. I crotali hanno un suono simile al glockenspiel, soprattutto se suonati con mazzuole di metallo. Percossi l'uno contro l'altro hanno un suono meno penetrante e più indefinito.

Questi dischetti intonati non devono essere confusi con i cimbalini a dito, che sono idiofoni ad altezza indeterminata. I crotali sono più spessi e sono intonati cromaticamente. Per quanto riguarda l'estensione, ci sono due tipi di crotali. Il più grave va dal do^3 al si^3 ed è raro. Il più comune va dal do^4 al do^5. Come nel caso del glockenspiel, i suoni reali sono due ottave sopra la notazione.

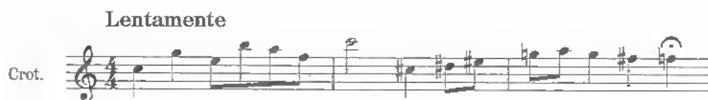
Es. 12-15. Estensione



Di solito sono percossi con un battente di metallo per triangolo; in alternativa si possono usare bacchette di legno o plastica, ma la vibrazione risulta meno soddisfacente. Per effetti nel *piano* si usano bacchette di gomma medie. L'esecutore talvolta muove la mano sui dischi per prolungare la vibrazione. Se i dischetti vengono percossi l'uno contro l'altro possono essere mossi per tenere vivo il suono.

CD-4/TR. 66
INDEX 1/0:00

Es. 12-16. Crotali
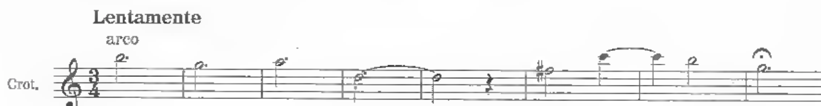


CD-ROM
CD-5
BOWED CROTALES

Come le tavolette del vibrafono, i crotali possono essere suonati con un archetto di violoncello o di contrabbasso, e producono un suono misterioso ma penetrante[14]:

CD-4/TR. 66
INDEX 2/0:21

Es. 12-17. Archetto di violoncello o contrabbasso sui crotali



[14] Per completare il registro acuto delle percussioni si può citare il raro litofono, di origine cinese, fatto di pietre sonore rotonde. È stato raramente usato (Carl Orff, *Die Kluge*, *Trionfo di Afrodite*), ma ne esiste una versione professionale fabbricata dalla ditta Studio 49, con estensione dal si♭^{5} al do^7. Il timbro è molto dolce per uno strumento così acuto, e non troppo secco, il che lo rende particolarmente interessante. [n.d.c.]

Gong ⊙. C'è ancora una certa confusione, specialmente nella terminologia anglosassone, fra gong e tam-tam. Anche in alcuni famosi esempi storici (*Iris* di *Mascagni* e *Turandot* di Puccini) sono chiamati tam-tam. Tuttavia in italiano moderno per gong si intendono gli strumenti con una protuberanza centrale, capaci di altezze determinate, e per tam-tam gli strumenti lisci, ad altezza indeterminata. In lingua inglese è sempre meglio specificare *tuned gongs*. Altre indicazione, come "cinesi"; "giavanesi", "filippini", "thailandesi" creano solo confusione, a meno che non si intendano i veri e propri strumenti etnici, di timbri e forme diverse, ma ovviamente di intonazione non temperata.

La ditta Paiste, fra le altre, ne costruisce in più di quattro ottave, che vanno dal do^1 al fa^5. Le note intorno al do centrale sono probabilmente le più interessanti. Puccini ne ha fatti costruire per la sua *Turandot* (atto I, [15]); sono tuttora prodotti dalla UFIP di Pistoia, in bronzo fuso. Gli strumenti più gravi sono molto ingombranti, quindi è preferibile usare e indicare in partitura una scelta limitata di altezze.

I gong sono suonati con appositi battenti imbottiti, proporzionati anche alla dimensione dello strumento. Hanno un suono cupo, profondo e durevole, ma se suonati in modo sbagliato possono sembrare ad altezza indeterminata, o quantomeno imprecisa.

Steel drum (abbr. Steel dr.). Anche se si chiama tamburo (*drum*) non lo è affatto; è invece la parte superiore di un bidone di petrolio – una disco di metallo inserito in una cornice metallica – ed è un bellissimo strumento di origine caraibica, noto anche come *trinidad steel drum*. La parte superiore del bidone è resa concava a caldo, poi incisa in varie sezioni, ognuna delle quali viene battuta dal costruttore con un martello finché non raggiunge la giusta intonazione[15]. Il suono, che pare quello di una metallica e risuonante marimba, è ottenuto dall'esecutore percuotendo con un battente morbido le diverse sezioni contrassegnate sul coperchio. Le cosiddette *steel bands* suonano molti di questi strumenti, in tagli diversi. Un esecutore può suonare la melodia mentre gli altri suonano l'armonia. Ancora pochi compositori hanno utilizzato questo strumento, se non per evocare il folklore caraibico.

Es. **12-18.** Steel drum

CD-4/TR. 67

Vivace

Steel dr.

[15] L'estensione non è standardizzata, ma si può sicuramente contare su due ottave e oltre dal do^3. [n.d.c.]

Indicazioni d'approfondimento

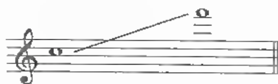
P. Maxwell Davies, *Turris campanarum sonantium*
H.W. Henze, *El Cimarrón* (molte percussioni latinoamericane)

Idiofono scossi o sfregati

La sega musicale, il flexaton e i bicchieri di cristallo hanno un che di elettronico nel suono, e sono stati apprezzati a partire dal secondo dopoguerra da compositori come Crumb, Schwantner, Mayuzumi, Kagel e Haubenstock-Ramati.

Sega musicale o sega cantante (abbr. Sega) ; *lame sonore* (Fr.); *musical saw* (Ingl.); *singende Säge* (Ted.). Per lungo tempo questo strumento, costituito da una normale sega da falegname, è appartenuto alla tradizione folklorica. Oggi è fabbricato con lama di acciaio accuratamente accordata, senza denti, e fissata a un manico di legno. Lo strumento è tenuto fra le ginocchia. La mano sinistra tira l'estremità della lama mentre la destra passa un archetto di violino lungo il bordo per produrre il suono. L'esecutore non può fare affidamento su una diteggiatura, e curva semplicemente la lama nel modo adatto a ottenere le varie altezze.
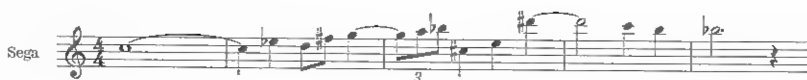
Es. 12-19. Estensione (suona come scritto)[16]



È sempre presente un pronunciato effetto di vibrato per ogni nota, e un portamento fra le note. È uno strumento adatto a linee tenute e cantabili e, anche se non altrettanto "a fuoco", somiglia al vibrafono suonato con l'archetto e con il motore alla velocità massima.

CD-4/TR. 68
INDEX 1/0:00

Es. 12-20. Sega musicale

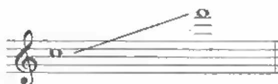


Flexaton o flessatono (abbr. Flex.) ; *flexatone* (Fr.); *flexatone* (Ingl.); *Flexaton* (Ted.). Questo strumento ha un suono molto simile alla sega musicale, ma si basa su un principio leggermente diverso. Una sottile lamina di metallo triangolare è fissata alla base in una intelaiatura, sempre di metallo, dotata di manico. Il lato della lama non fissato all'intelaiatura è vicino al manico, perciò può essere controllato

[16] Si trova talvolta anche scritto un'ottava sotto. [n.d.c.]

dal pollice, dalla cui pressione dipende l'intonazione. A entrambi i lati della lama sono fissate due molle che reggono delle palline. Quando l'esecutore scuote lo strumento le palline colpiscono la lama, tenuta in tensione dal pollice. È meglio non scrivere altezze precise, ma lasciare che lo strumento si avvicini ad altezze approssimative. Tuttavia se l'esecutore incontra una precisa notazione può cercare di realizzarla il meglio possibile.
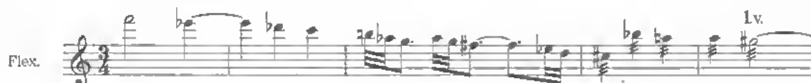
Es. 12-21. Estensione approssimativa



Il flexaton produce un suono acuto con molto tremolo, ma si possono ottenere anche singoli suoni più brevi.

Es. 12-22. Flexaton

CD-4/TR. 68
INDEX 2/0:15

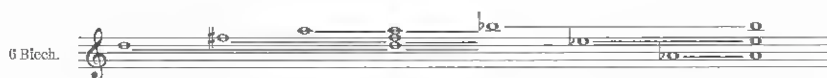


Bicchieri di cristallo (abbr. Bicch. o Crist.) ; *coupes de cristal* (Fr.); *crystal glasses* (Ingl.); *Kristallgläser* (Ted.). I bicchieri di cristallo sono semplici calici di varie dimensioni che producono suoni belli e puri. Possono essere percossi, ma più comunemente sono suonati facendo scorrere le dita bagnate lungo il bordo. Producono suoni prolungati, molto simili al canto. L'uso dei cristalli è piuttosto antico e risale a Gluck; un "parente" di questo strumento, la Glasharmonika[17], costituita di cristalli rotanti, aveva suscitato l'interesse di Mozart, Haydn e Beethoven.

Alcuni compositori oggi, anziché richiedere set di bicchieri intonati, indicano semplicemente grave, medio e acuto o, come Haubenstock-Ramati in *Symphonie de timbres*, quattro bicchieri: soprano, contralto, tenore e basso. In alternativa ai bicchieri sono stati utilizzate anche coppe di porcellana, bottiglie di vetro e fiaschi.

Es. 12-23. Bicchieri di cristallo

CD-4/TR. 69



[17] È uno strumento inventato da Benjamin Franklin, che si può vedere in qualche museo. Mozart compose l'*Adagio e Rondò* K617 per la virtuosa cieca Marianne Kirchgässner (1769-1808). [n.d.c.]

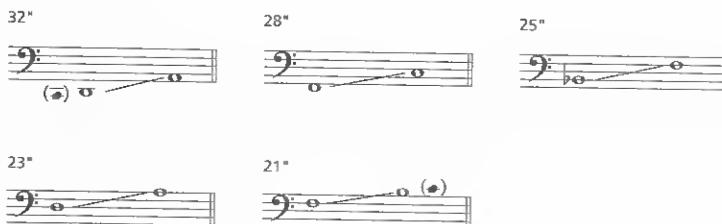
Membranofoni

I membranofoni producono il loro suono attraverso la vibrazione di una pelle o membrana, ben tesa e fissata su un risuonatore a forma di coppa o di tubo. Il risuonatore può essere aperto da un lato (bongos, tamburo basco e così via) o completamente chiuso, come nei timpani. Alcuni membranofoni, come il tamburo militare e la grancassa, hanno due membrane. Una di esse è percossa, e l'altra vibra "per simpatia". Per produrre la vibrazione si usano vari tipi di bacchette o anche le mani.

CD-ROM
CD-5
TIMPANI

Timpani (abbr. Timp. o Tp.) ; *timbales* (Fr.); *timpani* (Ingl.); *Pauken* (Ted.). Tra gli strumenti a percussione, i timpani sono quelli di più antica introduzione in orchestra. Fino ai primi del Novecento l'estensione totale dei timpani era . Oggi, abbiamo una serie di strumenti che copre un'estensione più ampia: in ogni orchestra è usuale trovare quattro misure di timpani, normalmente indicate in pollici: 32", 28", 25", e 23". Esiste anche un timpano piccolo da 21"; se non è reperibile viene usato al suo posto un tom-tom intonato o un roto-tom.

Es. 12-24. Estensioni



CD-ROM
CD-5
TUNING
OF TIMPANI

Fino ai primi del Novecento l'intonazione dei timpani era ottenuta stringendo o allentando le viti poste lungo l'anello su cui è tesa la membrana di pelle di vitello, aventi lo scopo di variarne la tensione. La modifica dell'intonazione dello strumento richiedeva molto tempo, e pertanto si assegnava ai timpani un numero limitato di note. Oggi i timpani sono interamente meccanici, con un pedale che permette di cambiare nota facilmente e in fretta, anche se molti timpanisti verificano ancora accuratamente l'intonazione e, se il tempo lo permette, la mettono a punto manualmente. La meccanizzazione ha dato grande impulso alla funzione e alle potenzialità dello strumento.

Durante il periodo classico si usavano normalmente solo due timpani, di solito da 28" e 25". Il ruolo dei timpani era quello di sottolineare la tonica e la dominante nel basso, e di partecipare ai più sonori *tutti*, specialmente nei punti culminanti o nelle cadenze. Di tanto in tanto, i timpani prendevano parte a passaggi in *piano* per creare speciali atmosfere, come nella *Sinfonia "Rullo di timpani"* di Haydn. Non diventarono uno strumento solista fino al tempo di Beethoven: l'accoppiamento con

le trombe era ancora prevalente nelle partiture di Haydn e Mozart, cosicché quando Beethoven, nelle sue due ultime sinfonie, scrisse per due timpani intonati all'ottava in Fa, e usò i timpani soli nell'ironico scherzo della *Nona Sinfonia*, l'innovazione risultò quasi scioccante. Berlioz, che usò due o più coppie di timpani e due o più esecutori in alcuni lavori, diede inizio a quello sviluppo della scrittura che portò ai quattro o più strumenti dell'orchestra moderna.

I timpani sono estremamente versatili. Possono suonare singole note o eseguire rulli e, con la meccanica a pedale, riescono facilmente a effettuare dei glissando. Le singole note possono essere veloci o lente, e le possibilità dinamiche sono elevatissime.

Per l'esecuzione di solito si usano le speciali mazzuole da timpani. Possono essere dure, medie o morbide. Per effetti speciali si possono usare altre bacchette, di legno o di feltro, o semplicemente i manici delle mazzuole. Il timbro dei timpani è influenzato non soltanto dal tipo di mazzuola che si usa, ma anche dal punto in cui la membrana è percossa dalla mazzuola. Di solito lo strumentista percuote la membrana in un punto situato intorno agli 8-10 centimetri dal bordo. Suonando ancora più vicino al bordo si può ottenere un interessante *pianissimo*; percuotendo la pelle al centro si ottiene un suono sordo, che oscura leggermente l'intonazione[18].

I timpani possono essere smorzati distendendo un panno sopra una parte della membrana. Alcuni compositori contemporanei hanno anche chiesto ai timpanisti di piazzare piatti, tamburelli, maracas e altri strumenti a percussione sulla membrana, lasciandoli vibrare per simpatia quando essa viene colpita. Il risuonatore, detto caldaia, e l'anello della membrana vengono talvolta suonati con bacchette di legno come percussioni ad altezza non determinata.

La parte dei timpani deve essere annotata con precisione con le dinamiche e l'esatta durata delle note: è necessario indicare, per esempio, quando deve finire un rullo, quanto a lungo deve suonare una nota, e così via. Un rullo può essere notato in due modi:
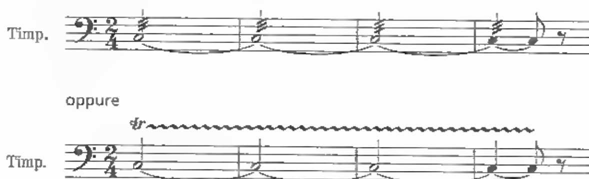
Es. 12-25. Rulli dei timpani



[18] Talvolta alcuni compositori richiedono espressamente un cambio di posizione delle mazzuole durante un rullo o un glissando. [n.d.c.]
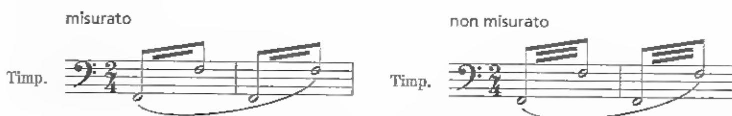
Un rullo più lungo può essere notato così[19]:

Es. 12-26. Rulli prolungati dei timpani



Si deve anche indicare se un tremolo eseguito su due timpani deve essere misurato o non misurato:

Es. 12-27. Tremolo su due diversi timpani

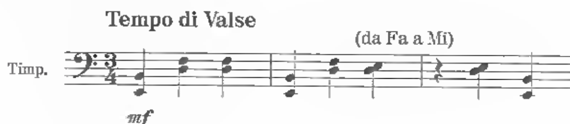


CD-ROM
CD-5
TIMPANI CHORDS

CD-4/TR. 70
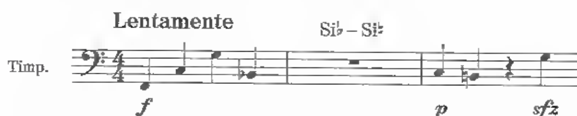
Si possono suonare due o più note contemporaneamente. Questo passaggio è possibile su un gioco o set di quattro timpani.

Es. 12-28. Quattro timpani



È consigliabile notare i mutamenti di intonazione, specialmente se devono avvenire rapidamente. Si scrivono nel modo seguente[20]:

Es. 12-29. Notazione dei cambi di intonazione



[19] La notazione con il simbolo del trillo è più antiquata della notazione con il tremolo, che tra l'altro è più precisa, perché in effetti il rullo consiste nella ripetizione di note uguali. Lo stesso discorso vale, come vedremo, per molti strumenti usati fin dal Settecento, come il triangolo, la grancassa, il tamburo ecc. [n.d.c.]

[20] I timpani, come le trombe e i corni, non si scrivono abitualmente con le alterazioni in chiave. Le alterazioni vengono scritte di volta in volta. [n.d.c.]

Ecco alcuni esempi tratti dalla letteratura orchestrale:

Es. 12-30. Beethoven, *Sinfonia n. 9*, II mov., bb. 261-73

CD-4/TR. 71
INDEX 1/0:00

Es. 12-31. Berlioz, *Symphonie fantastique*, IV mov., bb. 83-9

CD-4/TR. 71
INDEX 2/0:15

Es. 12-32. Bloch, *Schelomo*, bb. 170-1

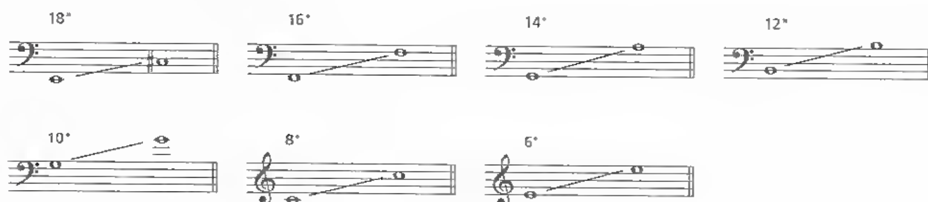
CD-4/TR. 71
INDEX 3/0:33

Indicazioni d'approfondimento

Bartók, *Musica per archi, percussione e celesta*, II e IV mov.
Berlioz, *Requiem*, "Tuba mirum" (otto coppie di timpani)
Bernstein, *Sinfonia "Jeremiah"*, II mov., bb. 288-301
Britten, *Nocturne*, "Steady march", bb. 17-8 (solo cromatico)
Elgar, *Enigma Variations*, "Troyte", Presto
Hanson, *Sinfonia n. 2*, I mov., da [G] fino alla fine
Harris, *Sinfonia n. 3*, bb. 421-5
Holst, *The Planets*, "Saturn", da [2] alla fine (due gruppi di timpani)
Mahler, *Sinfonia n. 1*, III mov., inizio
Nielsen, *Sinfonia n. 4*, IV mov.
Sibelius, *Sinfonia n. 1*, III mov., b. 4
Šostakovič, *Sinfonia n. 1*, IV mov. a [35]
Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte II, a [134] e [138] (cinque timpani simultanei)
Wagner, *Siegfried*, Marcia funebre, inizio

Roto-toms[21] **o Roto-tom-tom (abbr. R.-toms);** *Tom-Tom-Spiel* (Ted.). Un costruttore americano (Remo) ha recentemente sviluppato una serie di roto-toms che possono produrre altezze determinate ed essere intonati con la rotazione del telaio. È possibile suonarli anche melodicamente. Sono fabbricati in sette dimensioni e coprono la seguente estensione:

Es. 12-33. Estensione

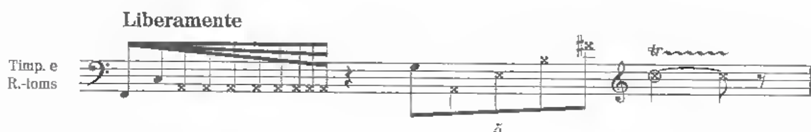


I roto-toms si fondono magnificamente con tutti i tipi di strumento, ma in special modo con i timpani. Normalmente privi di risuonatore, sono ora disponibili anche con cilindri riflettenti, che aumentano la risonanza e rendono il suono ancora più simile ai timpani, con note più nette e articolate; di fatto i roto-toms ampliano molto l'estensione dei timpani, di cui usano le stesse tecniche esecutive; possono inoltre creare interessanti contrasti tramite la ripetizione più acuta di passaggi per timpani. Se il timpanista li accetta come parte dei suoi obblighi, gli strumenti possono diventare complementari ai timpani; tuttavia sono generalmente suonati dai percussionisti. Quando si strumenta per timpani e roto-toms in combinazione, è buona norma adoperare una diversa notazione per i due strumenti al fine di facilitare il riconoscimento all'esecutore; si suggerisce di utilizzare per i roto-toms una "x" al posto della testa della nota:



CD-4/TR. 72

Es. 12-34. Timpani e roto-toms

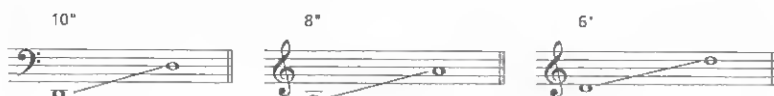


I vecchi modelli di roto-toms, privi della possibilità di intonare, sono oggi obsoleti, e in gran parte sono stati sostituiti dai modelli sopra

[21] Si trovano spesso indicati con il termine "roto-toms", che è una leggera improprietà, ma sta prevalendo nell'uso. [n.d.c.]

descritti; alcune orchestre, tuttavia, ancora li utilizzano. Questi roto-toms sono generalmente di tre taglie: 10, 8 o 6 pollici, con le seguenti estensioni approssimative:

Es. 12-35. Estensioni



Come con i più moderni Remo, l'intonazione può essere variata attraverso la rotazione della membrana in senso orario (per innalzare il suono) o antiorario (per abbassarlo). Le membrane, di plastica, sono tese da una cornice assicurata a una base. Il loro suono è molto più secco dei Remo, ed è dotato di scarsa risonanza. Tutti i tipi di bacchette di legno e di mazzuole di legno, plastica o gomma e perfino di corda possono essere utilizzate con efficacia.

Boobams. Originariamente costruiti in bambù, oggi sono formati da fusti di legno quadrangolari o cilindrici. La testa ha dimensioni sempre uguali, ma la lunghezza dei fusti determina la diversa intonazione, che è fissa. Lo strumento non è ancora molto diffuso, ma permette estensioni cromatiche di due o più ottave, di solito dal fa^{1} al fa^{3}.

Le sue note sono più secche di quelle dei roto-toms, ma l'esecuzione di passaggi melodici è più pratica. Le bacchette ideali sono medio-dure.

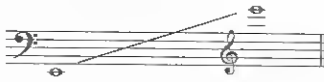
Cordofoni

I cordofoni producono il suono attraverso la vibrazione di una corda e sono tutti ad altezza determinata. Ne fanno parte il cimbalom e gli strumenti a tastiera come il pianoforte e il clavicembalo, usati come membri dell'orchestra più che come solisti. Il suono di questi strumenti viene prodotto dalle corde percosse o pizzicate, ed è amplificato da risuonatori come una cassa armonica, una tavola, una cassetta o una loro combinazione. In questo capitolo ci limiteremo a parlare del cimbalom, le cui corde sono percosse direttamente da un esecutore con martelletti di legno o di cuoio. Gli strumenti a tastiera, il cui suono è attivato da un meccanismo messo in moto quando l'esecutore preme un tasto, saranno trattati nel cap. 13.

Cimbalom (abbr. Cimb.). Il cimbalom è il più evoluto degli antichi dulcimer. È uno strumento tipicamente ungherese, ma una versione è presente anche nella musica popolare degli Appalachi. All'inizio del ventesimo secolo, gli ungheresi adattarono il cimbalom per essere usato nell'orchestra sinfonica. Il cimbalom moderno ha forma trapezoidale; è collocato orizzontalmente e le sue corde di metallo sono percosse in

vario modo con bacchette di cuoio o di legno. In comune con il pianoforte ha il fatto di avere più corde per la stessa nota, ma è privo di tastiera. Spesso è dotato di un pedale di risonanza. Ha un'estensione di quattro ottave cromatiche.

Es. **12-36.** Estensione



È stato usato nel modo migliore da Bartók, Kodály e Stravinsky in passaggi rapidi e fioriti. Come nel caso della marimba, le note tenute nel cimbalom sono di solito rullate, indipendentemente da come sono segnate in partitura.

CD-4/TR. 73

Es. **12-37.** Kodály, *Háry János*, Suite, V mov., bb. 84-93

Oggi il cimbalom è spesso utilizzato in musica di grande complessità da compositori come Henri Dutilleux, per esempio nel suo *L'Arbre des songes*.

Indicazioni d'approfondimento

Dutilleux, *L'Arbre des songes*, in particolare nel I mov.
G. Kurtág, *8 Duetti*, per violino e cimbalom
Stravinsky, *Ragtime*

Aerofoni
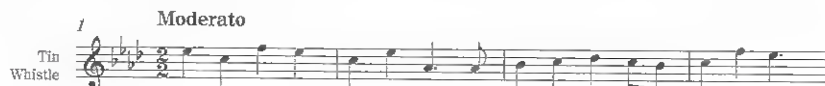
Gli aerofoni producono il loro suono grazie alla vibrazione della colonna d'aria in un corpo chiuso. I legni e gli ottoni sono aerofoni; nella sezione delle percussioni tutti i tipi di fischietto, sirena, macchina per il vento ecc. fanno parte della categoria. Anche se hanno un'altezza determinata, di solito non è specificata, tranne forse nel caso dei fischietti.

Fischietti; ***whistles*** **(Ingl.).** Al fine di ottenere particolari effetti sonori, fischietti di ogni tipo sono utilizzati nelle composizioni degli ultimi decenni. Il tipo di fischietto desiderato dev'essere chiaramente specificato

in partitura: richiamo per uccelli, fischietto della polizia, fischietto a coulisse, fischietto di latta, fischio del treno, e così via. Le melodie per fischio sono spesso esattamente notate, come nel seguente esempio per fischietto di latta (*tin whistle*), tratto da *Billy the Kid* di Copland.

CD-4/TR. 74

Es. 12-38. Copland, *Billy the Kid*, "Street in a Frontier Town", bb. 1-4



Se non si desidera che i fischietti suonino ad altezze precise, è quantomeno necessario inserire la spiegazione di cosa esattamente lo strumento debba fare.

Vari tipi di fischietto, incluso il fischietto di latta, sono stati resi popolari dal flautista virtuoso James Galway. Nel suo concerto per flauto *Pied Piper Fantasy*, scritto proprio per Galway, John Corigliano indica che il solista nel punto culminante del finale accompagni dei bambini che salgono dalla sala al palcoscenico suonando fischietti di latta.

Indicazioni d'approfondimento

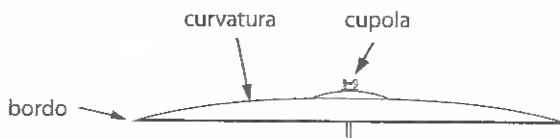
Kernis, *New Era Dance* (fischietti e synthesizer)
J. Williams, *Far and Away* (fischietti, cornamuse, arpa celtica e violini)

STRUMENTI AD ALTEZZA INDETERMINATA

Idiofoni di metallo

Piatti (abbr. Pt.); ***cymbales*** **(Fr.)**; ***cymbals*** **(Ingl.)**; ***Becken*** **(Ted.)**.

Il piatto, un antico strumento turco, è un disco di metallo convesso, con una cupola nel centro. Le tre parti del piatto si chiamano così:



Spesso il compositore o orchestratore indica esattamente quale parte dev'essere colpita, allo scopo di ottenere un particolare effetto.

I piatti sono di almeno tre dimensioni, ma se il compositore desidera misure diverse dalla norma il percussionista di solito sa come reperirle. Le dimensioni abituali sono intorno ai 30, 40 e 50 centimetri.

Piatti battenti o piatti a due ; *crash cymbals* o *hand cimbals* (Ingl.). I piatti sono agganciati alle mani con una cinghia di pelle o gomma fissata alla cupola, e sono suonati in uno dei seguenti tre modi principali:

CD-ROM
CD-5
PAIR OF CYMBALS

1. battuti *forte* uno contro l'altro e poi tenuti verso l'alto al di sopra della testa dell'esecutore; se il colpo dev'essere veloce, possono essere smorzati immediatamente contro il petto dell'esecutore; anche i colpi nel *piano*, come nell'esempio, possono risultare molto efficaci;
2. frusciati l'uno contro l'altro per ottenere un effetto sibilante;
3. sfregati l'uno contro l'altro con un rapido movimento rotatorio per creare un tremolo o rullo; non sempre l'effetto risulta soddisfacente.

Es. 12-39. Piatti battenti

CD-4/TR. 75
INDEX 1/0:00

Moderato
swish
Pt. a 2
1ª volta *f*
2ª volta *p*
pp *ff* *ff*

Piatti sospesi o ; *cymbales suspendue* (Fr.); *suspended cymbals* (Ingl.); *hängendes Becken* (Ted.). Un piatto può essere tenuto sospeso su un supporto (*stand*) con un perno, ed essere colpito con bacchette di legno, per una articolazione chiara, con mazzuole morbide da marimba o con spazzole, per avere effetti più leggeri. Le bacchette possono anche essere utilizzate per produrre tremoli. Qualche volta si usa un battente da triangolo per percuotere o raschiare: in questo caso il suono è particolarmente metallico. Dal momento che il timbro dipende anche dal punto in cui il piatto è colpito, sul bordo (*rim*), sulla curvatura (*bow*) o sulla cupola (*dome*), è meglio specificare l'esatto punto di contatto. Normalmente l'esecutore suona sul bordo. Sui piatti sospesi si può usare anche l'arco[22].

CD-ROM
CD-5
SUSPENDED
CYMBALS

Es. 12-40. Piatti sospesi

CD-4/TR. 75
INDEX 2/0:36

1 Lentamente
raschiare
3 Pt. sosp.
pp *ff* *pp* *ff* *p*
6 prendi spazzole
prendi arco
con bacchetta
pp 3 3 *f* *p* *sf*
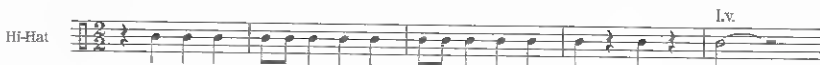
[22] I piatti possono essere di varie dimensioni. Per distinguerli si può usare il rigo come nell'Es. 12-40. I jazzisti e i musicisti rock distinguono inoltre fra il tipo di piatto *crash*, dalla risposta rapida e brillante e adatto a colpi isolati, e il piatto *ride*, adatto a ritmi veloci e chiari. [n.d.c.]

CD-ROM
CD-5
HI-HAT CYMBALS

Piatti a pedale o hi-hat ≠ . Conosciuto con il nome inglese *hi-hat*, o nella musica leggera con il nome *charleston*, lo strumento consiste in due piatti montati l'uno contro l'altro su uno stativo di metallo e fatti percuotere a vicenda da un pedale. Quando si scontrano producono un "click" secco, senza risonanza, tipico del suono di batteria; se vengono lasciati vibrare il suono è leggermente tintinnante. Si usa in orchestra quando il compositore vuole simulare il suono della batteria.

CD-4/TR. 75
INDEX 3/1:31

Es. 12-41. Piatti a pedale o hi-hat
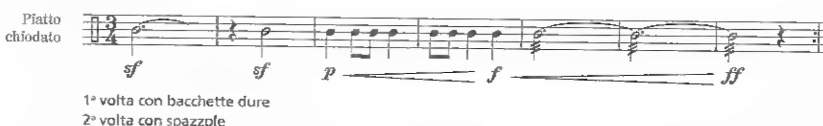


CD-ROM
CD-5
SIZZLE CYMBAL

Piatto chiodato; *sizzle cymbal* (Ingl.). Più conosciuto con il nome inglese, è un piatto sospeso di recente introduzione, costruito in varie dimensioni. Si percuote con le stesse bacchette del piatto sospeso e produce un suono sfrigolante e sibilante, perché ha dei fori lungo la circonferenza riempiti con rivetti metallici; quando è percosso la vibrazione si trasmette ai rivetti, che rimbalzano causando il particolare suono.

CD-4/TR. 75
INDEX 4/1:47

Es. 12-42. Piatto chiodato



Piatti cinesi; *chinese cymbals* (Ingl.). Si tratta di un tipo di piatto adoperato da alcuni compositori, come Tan Dun, Chen Yi e Bright Sheng. La cupola è più sporgente e i bordi sono rivolti all'insù. Suonano come dei tam-tam acuti[23].

CD-ROM
CD-5
FINGER CYMBALS

Cimbalini o crotali a dita; *crotales à doigts* (Fr.); ***finger cymbals*** (Ingl.); ***Fingerzimbeln*** (Ted.). I cimbalini o crotali a dita sono un paio di piccoli cerchi di bronzo, del diametro che va da 2 a 5 centimetri, e non hanno altezza determinata. Possono essere suonati in due modi:

1. quando sono battuti l'uno contro l'altro producono un suono metallico acuto non dissimile da quello del triangolo;
2. quando uno solo è percosso con un battente di metallo, di gomma o di plastica, produce un'altezza definita ma normalmente non specificata. Il suono non è tuttavia da confondere con quello dei crotali, che essendo costruiti con materiale di qualità migliore, hanno altezze ben definite e specifiche.
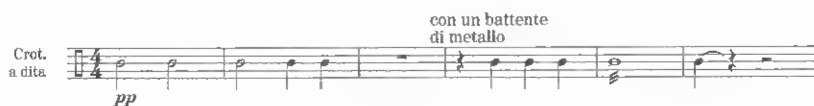
---

[23] Nel Novecento storico sono stati usati, fra gli altri, da Varèse in *Hyperprism* e da Messiaen nella *Turangalîla-Symphonie*. [n.d.c.]

In qualunque modo siano suonati, si fondono bene con ogni suono prodotto intorno a loro.

Es. 12-43. Cimbalini o crotali a dita

CD-4/TR. 76



I cimbalini a dita sono stati spesso usati come strumento ritmico nelle esecuzioni contemporanee di musica medievale.
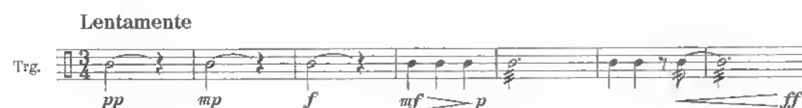
CD-ROM
CD-5
TRIANGLE

Triangolo (abbr. Trg.) △; *triangle* (Fr.); *triangle* (Ingl.); *Triangel* (Ted.). Il triangolo, di probabile origine turca, è uno dei più antichi strumenti a suono non determinato dell'orchestra. Era molto apprezzato nell'opera antica e, dal tempo di Haydn e di Beethoven è entrato regolarmente a far parte dell'orchestra (vedi Es. 14-14, bb. 14 e sgg., tratto dal Finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven). È formato da un tondino di acciaio curvato a forma di triangolo. Ne esistono di varie misure, ma le tre più comuni – lunghe circa 10, 15 e 25 centimetri – danno rispettivamente luogo ad altezze acute, medie e gravi.

Il triangolo ha un suono acuto, puro e cristallino, che può essere usato anche da solo, ma che in combinazione con altri strumenti può conferire luminosità a un grande accordo orchestrale. È suonato con un piccolo battente metallico e il suono può essere semplice o trillato. Il tremolo o trillo si ottiene percuotendo due lati del triangolo in uno degli angoli. Le sonorità dolci sono le più efficaci, mentre nel *forte* tende a essere invadente e a stancare. Lo strumento si fonde magnificamente con gli archi e i legni, specialmente nel registro acuto, ma può anche creare un buon contrasto con gli strumenti gravi. Il suono dura abbastanza a lungo, e l'indicazione *l.v.* (*lasciar vibrare*) o il relativo simbolo sono spesso usati nella notazione. Quando si scrive per triangolo è buona norma specificare quanto a lungo debba durare il suono.

Es. 12-44. Triangolo

CD-4/TR. 77
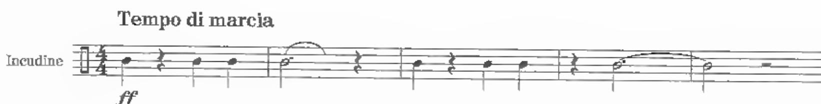


CD-ROM
CD-5
ANVIL

Incudine; *enclume* (Fr.); *anvil* (Ingl.); *Amboss* (Ted.). Lo strumento simula il suono dell'incudine del fabbro. È stato spesso utilizzato nell'Ottocento – in particolare da Wagner nell'*Oro del Reno* e da Verdi nel *Trovatore* –, ma anche da numerosi compositori del Novecento, come Varèse, Copland e Bloch, Foss e Rouse. È un grande pezzo di ferro colpito con un martello di metallo. Può essere sostituito da qualunque oggetto

simile se l'orchestra non possiede un'incudine di fabbrica; alcuni percussionisti hanno usato anche sezioni di binario ferroviario.

CD-4/TR. 78
INDEX 1/0:00

Es. 12-45. Incudine



CD-ROM
CD-5
COWBELLS

Campanacci ; *cloches de vache* (Fr.); *cowbells* (Ingl.); *Kuhglocken* o *Almglocken* o *Herdenglocken* (Ted.). Per brani come il primo movimento della *Sesta Sinfonia* di Mahler (bb. 198-216) si usa spesso l'oggetto reale, soprattutto in Europa. In alternativa esistono campane da gregge di fabbrica, disponibili in varie dimensioni; fissate su intelaiatura e prive di battacchio interno, vengono percosse con bacchette da tamburo e producono il caratteristico clangore.

Nel seguente esempio ci sono quattro campanacci, distribuiti sul rigo secondo l'altezza relativa[24].

CD-4/TR. 78
INDEX 2/0:14

Es. 12-46. Campanacci



Alcuni compositori hanno scritto anche per campanacci "intonati" (Messiaen, Schwantner, Crumb e Tower fra gli altri), che sono anche disponibili in giochi di una o più ottave.

Indicazioni d'approfondimento

Messiaen, *Couleurs de la cité céleste* (26 campanacci dal do^4 al re^6)
Tan Dun, *Gitimalia* (marimba, sei campanacci intonati, due arpe, chitarra amplificata)
J. Tower, *Sequoia*, inizio (celesta, pianoforte e campanacci intonati)

CD-ROM
CD-5
TAM-TAM

Tam-tam . I tam-tam sono strumenti ad altezza indeterminata, dal suono grave e cupo, con una lunga risonanza. Sono dischi di bronzo fuso lavorati al tornio di dimensioni comprese fra 50 e 90 centimetri e oltre. Si suonano con un apposito battente, grosso e pesante. Nel
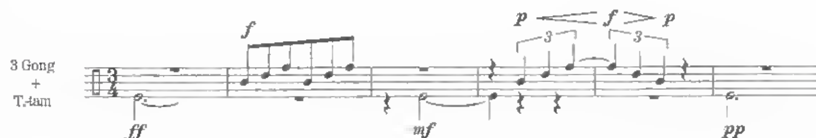
---

[24] Nei gruppi etnici latinoamericani e occasionalmente nell'orchestra sinfonica (Gershwin, Bernstein) si usa una variante dello strumento, più squadrata e liscia, detta *cencerro* (plur. *cencerros*). Per evitare confusioni è meglio indicare sempre quest'altro tipo di strumento col nome latinoamericano. La realizzazione sonora dell'Es. 12-46 è stata effettuata proprio con i *cencerros*. [n.d.c.]

piano possono dare un alone di risonanza all'armonia; il *fortissimo* è frastornante e copre facilmente l'intera orchestra. Dal momento che ne esistono di varie dimensioni, è sempre utile specificare il registro (acuto, medio grave ecc.). Ove non specificato, viene normalmente suonato un tam-tam grave o medio-grave.

L'esempio seguente richiede un tam-tam e tre gong suonati come strumenti ad altezza inderminata.

Es. 12-47. Tam-tam e 3 gong

CD-4/TR. 79
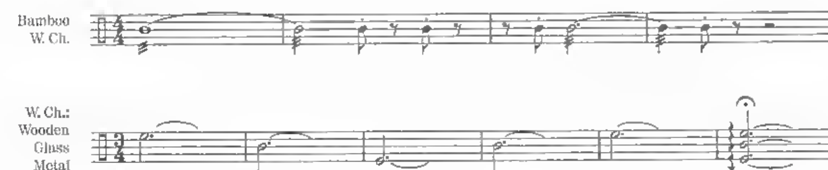


Campanelle a vento TT ; *wind chimes* (Ingl.). Tutte le campanelle a vento[25] sono basate sullo stesso principio: diversi tubi o pezzi di bambù, vetro, legno o metallo sono appesi a grappoli, come in un *mobile* dell'artista americano Calder. Vengono percosse o mosse dalla mano e fatte tintinnare finché la mano stessa non li ferma. Sono generalmente di tre tipi: 1) di bambù o di legno; 2) di vetro; 3) di metallo.

CD-ROM
CD-5
WIND CHIMES

Le campanelle di bambù e di legno hanno un suono secco, sordo e frusciante; se colpite con una bacchetta o raccolte rapidamente fra le mani emettono un suono secco, improvviso e più forte, simile a uno schiocco. Le campanelle di legno hanno un suono più acuto di quelle di bambù, mentre quelle di vetro sono ancora più acute, delicate, tintinnanti; di metallo, sono appena più brillanti, ma non molto forti. Il passaggio seguente mostra il suono dei vari tipi di campanelle a vento.

Es. 12-48. Campanelle a vento

CD-4/TR. 80



Indicazioni d'approfondimento

Berio, *Circles* (schiocco di bamboo wind chimes)
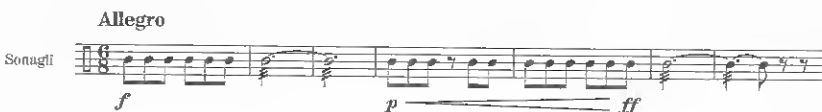
[25] I percussionisti conoscono normalmente questi strumenti con il nome inglese. Si raccomanda di chiamarli così anche in partitura, perché in altre lingue si rischiano fraintendimenti. Campanelle a vento di legno/bambù: *wood/bamboo wind chimes*. Di vetro: *glass wind chimes*. Di metallo: *metal wind chimes*. La parola *wind* si può sottintendere. [n.d.c.]

CD-ROM
CD-5
SLEIGH BELLS

Sonagli –∞∞ oppure ; *grelots* (Fr.); *sleigh bells* (Ingl.); *Schellen* (Ted.). I sonagli si possono tenere in una o in entrambe le mani e per suonare vengono scossi.

CD-4/TR. 81
INDEX 1/0:00

Es. 12-49. Sonagli



CD-ROM
CD-5
BELL TREE

Albero cinese ; *arbre chinois* (Fr.); *bell tree* (Ingl.); *chinesischer Baum* (Ted.). È formato da un certo numero di campanelle (normalmente da 15 a 30) montate ad albero; le campanelle possono essere percosse con un battente di metallo, sia in giù che in su, come indicato dalla freccia.

CD-4/TR. 81
INDEX 2/0:17

Es. 12-50. Campanelle
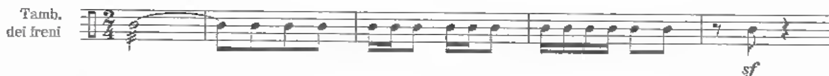


CD-ROM
CD-5
BRAKE DRUM

Tamburi dei freni ; *tambours des freins* (Fr.); *brake drums* (Ingl.); *Autobremstrommeln* (Ted.). I tamburi dei freni possono essere di varie dimensioni. Si suonano con bacchette da tamburo o spazzole. Vengono sovente sostituiti da lastre spesse di metallo che hanno più risonanza; si possono ascoltare in composizioni come *Connotations*, nella *Terza Sinfonia* di Copland o nel *Phaeton* di Rouse (verso la fine)[26].

CD-4/TR. 82
INDEX 1/0:00

Es. 12-51. Tamburi dei freni



CD-ROM
CD-5
THUNDER SHEET

Lamiera del tuono ; *thunder sheet* (Ingl.). È un grande foglio di metallo appeso a una cornice. Può essere percosso o scosso con la mano.

CD-4/TR. 82
INDEX 2/0:11

Es. 12-52. Lamiera del tuono



[26] A proposito di accessori d'auto, uno strumento che compare abbastanza spesso è formato dalle sospensioni (*spring coil*), usate da Berio in *Epifanie*, *Laborintus II* e *Folk Songs* ("A la femminisca"). Possono essere di varie dimensioni. [n.d.c.]

Idiofoni di legno

Wood blocks . I wood blocks (letteralmente "blocchi di legno") sono pezzi rettangolari di legno duro, con fenditure longitudinali; sono disponibili in giochi di varie dimensioni, comprendenti da tre fino a cinque pezzi. Se ne vengono usati molti, sono disposti su un tavolino o montati su uno stativo. Anche se considerati ad altezza indeterminata, le loro diverse dimensioni producono uno spettro di altezze che va dal grave (il blocco più grande) all'acuto (il blocco più piccolo). Il suono che producono è incisivo, penetrante e molto secco. Per cui si usano bacchette di ogni tipo, di legno, di plastica o di gomma. Se si usa un solo wood block, può essere tenuto in una mano e percosso con una bacchetta tenuta nell'altra. Con i wood blocks si possono eseguire passaggi veloci, colpi secchi e tremoli.

CD-ROM
CD-5
WOOD BLOCKS

Es. 12-53. Wood blocks

CD-4/TR. 83
INDEX 1/0:00

Tempo di Valse

3 W. Bl.

1ª volta *f*
2ª volta *pp*

Temple blocks . Sono dei pezzi di legno duro a forma di valva di mollusco, abitualmente in set da cinque, montati su uno stativo. Sono di solito laccati di rosso e sono di origine asiatica (donde il nome che letteralmente significa "blocchi per tempio"). Si suonano con la stessa tecnica dei wood blocks, ma il suono è più risonante, morbido e cupo. Essendo più fragili dei wood blocks, per i temple blocks è meglio usare con cautela le bacchette dure, e in particolare vanno evitate le bacchette di legno e di gomma o plastica dura. La musica per temple blocks è simile a quella dei wood blocks, con una certa predominanza per i passaggi rapidi, i colpi secchi e i tremoli.

CD-ROM
CD-5
TEMPLE BLOCKS

Es. 12-54. Temple blocks

CD-4/TR. 83
INDEX 2/0:25

5 T. Bl.

1ª volta *f*
2ª volta *p*
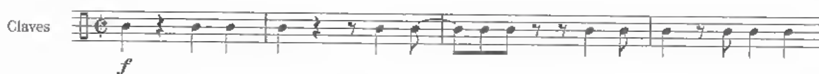
Claves . Questo strumento di origine sudamericana consiste di due cilindri di legno duro, di circa 3 centimetri di diametro e 20 di lunghezza. Una delle claves viene tenuta stretta in una mano e viene percossa dall'altra, impugnata dall'altra mano, con un colpo secco. Il palmo fa da cassa di risonanza. Il suono è come quello del wood block più acuto, ma ha più risonanza e un effetto che può essere evocato dalla sillaba "ping". Le claves sono di solito usate per gli *ostinati* nei ritmi latinoamericani come la rumba, la conga e il samba, ma sono anche state utilizzate nella

CD-ROM
CD-5
CLAVES

musica orchestrale per sottolineare accordi secchi o come alternativa al suono dei wood blocks o dei temple blocks.

CD-4/TR. 84
INDEX 1/0:00

Es. 12-55. Claves



CD-ROM
CD-5
CASTANETS
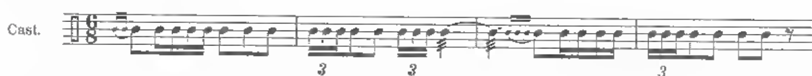
Castagnette o nacchere . In inglese *castanets*, sono probabilmente di origine mediterranea ed esistono da centinaia di anni. Alcuni compositori spagnoli e italiani del diciassettesimo e diciottesimo secolo hanno addirittura scritto concerti per castagnette e archi. Sono state spesso usate in orchestra per evocare la Spagna o temi spagnoli, come nella famosa seguidilla dalla *Carmen* di Bizet. Oggi sono usate per sottolineare certi ritmi o per rinforzare attacchi netti.

Lo strumento è fatto di due pezzi di legno duro a forma di cucchiaio, che battono l'uno contro l'altro. Ci sono tre tipi di castagnette:

1. Castagnette a mano: di solito sono due paia, tenute in entrambe le mani. Richiedono notevole esercizio e si trovano di rado in orchestra. Sono le nacchere in senso stretto.
2. Castagnette a tre elementi: un paio di castagnette è montato sui due lati di una spatola centrale di legno. Sono facili da suonare, e hanno un notevole volume[27].
3. Castagnette da concerto (a macchina): la castagnetta inferiore è fissa e collegata alla superiore da una molla. La castagnetta superiore è spinta verso l'inferiore con il dito o con una bacchetta. Questo tipo di castagnetta è il più utilizzato oggi in orchestra.

CD-4/TR. 84
INDEX 2/0:12

Es. 12-56. Castagnette
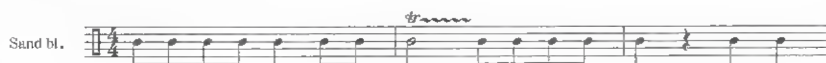


CD-ROM
CD-5
SAND BLOCKS

Sand blocks (abbr. Sand bl.). Strumento formato da due blocchi piatti di legno, la cui parte inferiore è ricoperta di carta vetrata (*sandpaper*). Le superfici di carta vetrata vengono sfregate l'una contro l'altra e danno come suono l'effetto di una scarpa strisciata sul pavimento. Possono produrre ruvidi suoni separati, passaggi ritmati e tremoli. Se si vuole un suono particolarmente ruvido è bene specificare che la grana della carta sia grossa (*coarse*). In caso contrario si può chiedere fine (*fine*) o media (*medium*).

[27] Si tratta di un tipo di castagnetta molto diffusa nel folklore dell'Italia meridionale. [n.d.c.]

Es. 12-57. Sand block

CD-4/TR. 85
INDEX 1/0:00
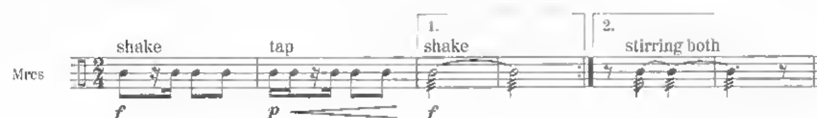


Maracas (abbr. Mrcs) ⚬—. Le maracas, altro strumento di origine latinoamericana, di solito sono appaiate ma, se suonate fuori dal contesto etnico, anche una può bastare. Lo strumento è formato da un piccolo contenitore cavo fatto di zucca, legno o plastica, montato su un manico e riempito di sassolini o di semi. Può essere scosso (*shake*) o fatto girare su se stesso (*stirring*): la seconda soluzione è molto efficace per il tremolo in *pianissimo*. Si può anche colpire con una mano (*tap*) per avere un suono breve. Nella musica latinoamericana di solito le maracas eseguono figure ostinate, ma nella musica orchestrale il loro speciale sfrigolare ha sempre avuto un particolare fascino[28].

CD-ROM
CD-5
MARACAS

Es. 12-58. Maracas

CD-4/TR. 85
INDEX 2/0:13
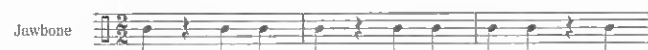


Vibraslap o Jawbone. È un altro strumento latinoamericano, il cui suono può essere considerato vicino a quello della maraca. Assomiglia a una mascella d'asino (e in origine lo era effettivamente) con i denti tenuti attaccati da piccole molle. L'esecutore lo tiene in una mano e lo batte contro il pugno (o l'avambraccio) dell'altra, ottenendo un suono che rassomiglia vagamente al battere dei denti. Si scrivono di solito colpi singoli perché la durata del battito è proporzionale alla forza del colpo[29].

CD-ROM
CD-5
JAWBONE

Es. 12-59. Vibraslap (Jawbone)

CD-4/TR. 86
INDEX 1/0:00



Guiro ▭; *rapé guiro* (Fr.). È una zucca lunga a forma di bottiglia, con un lato dentellato, che l'esecutore gratta avanti e indietro con una bacchetta. È molto usato nella musica da ballo latinoamericana, e in orchestra molti compositori l'hanno usato come alternativa all'europea raganella o al sand block, che generalmente suona troppo piano per certi passaggi orchestrali. Sono possibili sia colpi singoli sia tremoli.

CD-ROM
CD-5
GUIRO

[28] È possibile indicare un suono più acuto o più grave specificando "maraca grande" (*large*) o "piccola" (*small*). Altri strumenti sudamericani simili alle maracas sono il *chocallo* (più grave), il *kameso*, la *cabaza* (più sonora) e il "bastone della pioggia". [n.d.c.]

[29] Il nome latinoamericano è *quijada*. Il *vibraslap* è la versione moderna dello stesso effetto, ed è lo strumento che si raccomanda di indicare. [n.d.c.]

CD-4/TR. 86
INDEX 2/0:11

Es. 12-60. Guiro
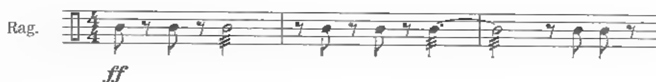


Un altro strumento sudamericano simile al guiro è il brasiliano reco-reco.

CD-ROM
CD-5
RATCHET

Raganella (abbr. Rag.); *crécelle* (Fr.); *ratchet* (Ingl.), *Ratsche* (Ted.). Lo strumento, sul modello della raganella per bambini, è formato da un cilindro di legno dentellato e da una linguetta di legno o di metallo trattenuta da una cornice. Quando il cilindro viene fatto ruotare, grazie a un manico, la linguetta incontra la superficie dentata e produce un suono scoppiettante. È meglio usare la raganella in passaggi in *forte* e per tremoli, perché i singoli colpi sono più difficili da produrre e funzionano molto meglio sul guiro.

CD-4/TR. 87
INDEX 1/0:00

Es. 12-61. Raganella
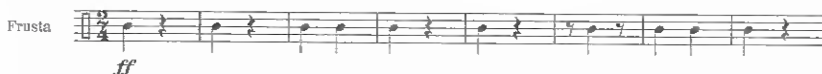


CD-ROM
CD-5
SLAPSTICK

Frusta; *fouet* (Fr.); *whip* o *slapstick* (Ingl.); *Peitsche* (Ted.). In Europa il termine inglese è *whip*, negli Stati Uniti *slapstick*. È formato da due assicelle di legno duro, collegate da una cerniera e munite di impugnatura. Quando le assicelle sono battute l'una contro l'altra producono un colpo secco e molto forte. Lo strumento è normalmente usato per sottolineare lo *sforzando*.

CD-4/TR. 87
INDEX 2/0:14

Es. 12-62. Frusta



CD-ROM
CD-5
LOG DRUM
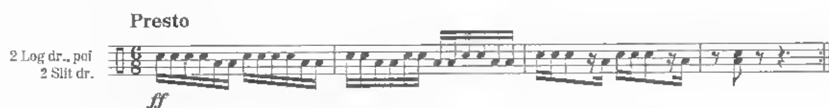
Log drum e **slit drum**. Sono rispettivamente il "tamburo a ceppo", di origine messicana, e il "tamburo a fessura", di origine africana. In partitura è meglio usare il termine inglese. Il log drum è un ceppo scavato e sagomato (o una cassa di legno) sulla cui parte superiore, attraverso un'incisione, vengono ricavate due lamelle di legno di diversa dimensione, tali da produrre due diverse note quando sono percosse. Diverse dimensioni e spessori del log drum producono diverse altezze, che volendo possono anche essere specificate.

Gli slit drums sono simili, ma di costruzione più sofisticata. Il suono è ottenuto colpendo il ceppo sui lati delle due fessure praticate nel legno, con battenti o mazzuole dure da marimba. A seconda dello spessore del ceppo, la relazione intervallare può essere di una terza o più spesso di

una quarta. Possono sostituire ottimamente i wood blocks e i temple blocks, ma producono un suono più scuro.

Es. 12-63. Log drum e Slit drum

CD-4/TR. 88



Martellone o maglio; *marteau* (Fr.); *hammer* (Ingl.); *Hammer* o *Holtzhammer* (Ted.). Alcuni compositori – fra gli altri Mahler, nella *Sesta Sinfonia* e Rouse nella *Prima Sinfonia* – hanno richiesto l'intervento di un maglio che deve percuotere un pezzo di legno o di metallo. Spesso la percussione viene effettuata su una scatola di legno che può raggiungere notevoli dimensioni, e dare un suono estremamente forte. Di solito si specifica se il maglio dev'essere di legno o di metallo.

Membranofoni

CD-ROM
CD-5
SNARE DRUM

Cassa chiara[30] **o tamburo militare (abbr. T. mil.);** *caisse claire* (Fr.); *snare drum* (Ingl.); *kleine Trommel* (Ted.). ▭ (con corde); ▭ (senza corde). Lo strumento fa parte da lungo tempo dell'orchestra sinfonica e da ancor più tempo dell'orchestra d'opera. È fornito di due pelli: quella superiore, su cui si suona, è detta "pelle di percussione", in inglese *batter*; quella inferiore è la "pelle del timbro", su cui sono tirate le corde (di minugia, di metallo o di nylon), in inglese *snares*. Sul lato dello strumento è presente una leva che permette di disinserire le corde, rendendo il timbro vagamente simile a quello di un tom-tom. Con le corde lo strumento ha un suono tagliente e netto, ideale per l'esecuzione di concise formule ritmiche. Oltre ai colpi semplici, che alternano la mano sinistra e la mano destra, esistono quattro formule di base, e nelle prime tre, salvo indicazione contraria, l'acciaccatura è in levare:

1. *Flam* (acciaccatura semplice)
2. *Drag* (acciaccatura doppia)
3. *Ruff* (acciaccatura tripla)
4. *Roll* (rullo) tr oppure

[30] Il termine più corretto sarebbe "cassa chiara", che permette di evitare confusioni con il "tamburo militare" vero e proprio. L'uso prevalente e consolidato è però quello di chiamare tamburo militare questo strumento, usato più frequentemente in orchestra. In molte partiture dell'Ottocento è indicato genericamente come "tamburo". Nella musica leggera è conosciuto erroneamente come "rullante". Il termine *snare drum* è talvolta sostituito nelle partiture britanniche da *side drum*, per via dell'abitudine di alcuni eserciti di portare il tamburo di lato. [n.d.c.]

Per smorzare il suono l'esecutore può mettere un panno sulla pelle superiore; in questo caso l'indicazione inglese è *cover head*. Un altro effetto frequentemente usato è lo "sparo": si tratta di un suono molto forte e tagliente, ottenuto colpendo contemporaneamente la pelle e il cerchio di metallo, oppure appoggiando una bacchetta su cerchio e pelle e colpendola nel mezzo con l'altra[31]. L'indicazione per l'esecutore è *rim shot* (abbr. *r.sh.*); recentemente alcuni compositori, come Elliott Carter, hanno usato il simbolo, ma in tal caso è necessario inserire una nota esplicativa all'inizio della partitura.

Le bacchette di legno sono i battenti abituali, ma per effetti nel *piano* si usano anche le spazzole, specialmente nel jazz.

CD-4/TR. 89
INDEX 1/0:00

Es. 12-64. Cassa chiara o tamburo militare

a.

CD-4/TR. 89
INDEX 2/0:28

b.

Per i trilli è preferibile la notazione.

Indicazioni d'approfondimento

Nielsen, *Concerto per clarinetto* (cassa chiara obbligata)

CD-ROM
CD-5
TENOR DRUM

Tamburo tenore o cassa rullante (abbr. T. ten.) ; *caisse roulante* (Fr.); *tenor drum* (Ingl.); *Wirbeltrommel* o *Rührtrommel* (Ted.). Si trova frequentemente in orchestra e nelle bande. Ha un suono grave e risonante e viene suonato con la stessa tecnica del tamburo militare, anche se non ha le corde. Si usano bacchette di legno, ma sono efficaci anche mazzuole per timpani o per marimba. La maggior parte dei tamburi tenore ha una pelle superiore e una inferiore.

[31] Esistono diversi tipi di *rim shot* e di effetti analoghi. Per maggiori dettagli cfr. G. Facchin, *Le percussioni* cit., pp. 394-6. [n.d.c.]

Es. 12-65. Tamburo tenore

CD-4/TR. 90

Presto

T. ten.

ff

5

p *ff*

■ Indicazioni d'approfondimento

Britten, *The Turn of the Screw*, scena 1 (timpani e tamburo tenore)

Tamburo militare o field drum (abbr. Field dr.); *tambour militaire* (Fr.); *field drum* (Ingl.); *Militärtrommel* (Ted.). Questo tamburo con corde è raramente usato in orchestra. Ha la stessa circonferenza del tamburo tenore, ma è più profondo, ed è pertanto più grave; ha un suono meno netto della cassa chiara ed è suonato con la stessa tecnica ma adoperando bacchette più grandi.

Es. 12-66. Field drum

CD-4/TR. 91

Con fermezza

Field dr.

CD-ROM
CD-5
BASS DRUM

Grancassa (abbr. G.C.); *grosse caisse* (Fr.); *bass drum* (Ingl.); *grosse Trommel* (Ted.). La grancassa ha una tale potenza sonora che può facilmente coprire l'intera orchestra, quando si suonano rulli o colpi in *fortissimo*; va perciò usata con cautela, evitando di abusare dei suoi fragorosi effetti. La prontezza è leggermente inferiore a quella dei tamburi più piccoli, ma permette in ogni caso efficaci colpi isolati e secchi o note lente ribattute.

Lo strumento ha due pelli, che possono essere suonate entrambe se lo strumento è tenuto in piedi ⦶; può tuttavia essere anche appoggiato in posizione quasi orizzontale ⊖. La grancassa è efficace sia nel *piano* sia nel *forte*, e può aggiungere enorme peso alla sezione delle percussioni[32]: può, ad esempio, aprire o chiudere un passaggio (Copland, *Terza Sinfonia*, II mov., inizio); può simulare un tuono in lontananza o evocare un senso di minaccia incombente con un rullo in *pianissimo*. Nell'antica letteratura sinfonica era spesso usato per descrivere battaglie o colpi di artiglieria.

[32] Alcuni compositori hanno prescritto grancasse di diverse dimensioni. La grancassa usata per il *Requiem* di Verdi ("Tuba Mirum") è di solito molto grande; viceversa, la grancassa della batteria jazz, manovrata a pedale, è più piccola e smorzata, dal momento che deve produrre ritmi piuttosto rapidi. [n.d.c.]

Di solito l'esecutore usa mazzuole simili a quelle dei timpani, ma più grandi, morbide e fornite di più feltro. Si usano anche bacchette di legno per colpi singoli e rulli.

CD-4/TR. 92
INDEX 1/0:00

Es. 12-67. Grancassa

Adagio

G.C.

1ª volta *f*
2ª volta *p*

CD-4/TR. 92
INDEX 2/0:24

Es. 12-68. Colpi e rulli per la grancassa

Vivace

G.C.

mf

1ª volta con la normale mazzuola
2ª volta con il manico della mazzuola

CD-ROM
CD-5
TOM-TOMS

Tom-toms ☐. Questi membranofoni occupano la zona di confine fra le altezze determinate e indeterminate, perché possono essere intonati con una certa approssimazione. Possono essere in numero di quattro o più, generalmente montati a coppie su appositi sostegni e intonati dal grave all'acuto. La loro migliore notazione è nei quattro spazi del pentagramma, per evidenziare le diverse intonazioni. I tom-toms con una pelle (*one head*) sembrano piccoli tenor drums; il loro suono è netto e ben articolato. I tom-toms a due pelli (*two heads*), il cui suono è simile a quello dei tenor drums, sono prevalentemente usati nel jazz; se il compositore specifica il loro uso possono tuttavia essere inseriti anche nell'orchestra sinfonica. Il loro suono è più profondo e scuro e ha una maggior durata rispetto ai tom-toms a una pelle; secondo alcuni tuttavia il suono dei due tipi di tom-toms è intercambiabile, poiché a distanza gli ascoltatori non riescono a cogliere la differenza.

Si usano comunemente bacchette da tamburo, o mazzuole di filo o corda. Le tecniche di esecuzione sono le stesse del tamburo militare. Molta musica scritta per tom-toms ricorda i passaggi per wood block e temple block, con cui spesso dialogano in orchestra.

CD-4/TR. 93

Es. 12-69. Tom-toms

Presto

4 Tom-Toms

1ª volta *ff*
2ª volta *pp*

CD-ROM
CD-5
TIMBALES

Timpanetti ⊓; *timbales cubaines* (Fr.); *timbales* (Ingl.); *Kuba-Pauken* (Ted.). I timpanetti[33] si suonano a coppie, fissati a uno stativo come i tom-toms. Sono tamburi monopelle, spesso confusi con i tom-toms, ma il loro telaio di metallo, dell'ampiezza circa di una cassa chiara, causa un suono più metallico e penetrante. Di origine latinoamericana, sono disponibili in due dimensioni, di 35 e 32 centimetri circa, rispettivamente per il più grave e il più acuto.

I modi per suonare i timpanetti sono numerosi:

1. con le apposite bacchette, che sono cilindriche, più sottili e leggere delle bacchette normali;
2. con mazzuole da marimba;
3. con le mani;
4. con ogni tipo di bacchetta sul bordo, in centro, o con un *rim shot*.

Es. 12-70. Timpanetti o timbales

CD-4/TR. 94

Presto

2 Timb.

1ª volta *ff*
2ª volta *pp*

Batteria. La batteria, in inglese *jazz set* o *drum set* (o *traps*, v. Es. 13-4) non è costituita da strumenti specifici, tranne la grancassa a pedale, ma ha ormai una tale tradizione esecutiva in ambiti esterni alla musica sinfonica da poter essere considerata un vero e proprio strumento. La composizione minima di una batteria è data da grancassa, tamburo militare (in gergo rullante), hi-hat e piatto sospeso, a cui si aggiungono da due a quattro tom-toms, un altro piatto sospeso (che completa la coppia di piatti *crash* e *ride*) ed eventuali ulteriori strumenti, come ad esempio bongos o timbales.

Dal punto di vista tecnico, l'interesse della batteria è dato dal fatto che l'esecutore è messo in condizione di eseguire ritmi simultanei e indipendenti su grancassa (con un piede), hi-hat (con l'altro piede), e sul tamburo militare, alternato eventualmente con i tom-toms e i piatti. Dal punto di vista timbrico gli strumenti, la tensione delle pelli, e in parte il modo di suonarli dipende dagli stili musicali. Altro è una batteria jazz, una batteria rock, una batteria heavy metal e così via. Per l'uso in orchestra è consigliabile la batteria jazz, più adatta a situazioni "acustiche" (non amplificate).

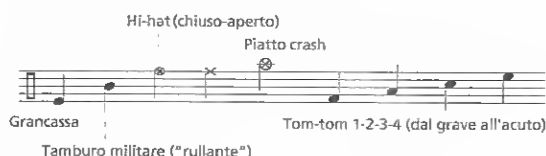
Con la batteria è possibile accrescere di molto le potenzialità di una sezione di percussioni, senza aumentare esageratamente il numero degli

[33] Il termine italiano può creare confusione con i timpani, facendo pensare che si tratti di timpano acuto. Il termine inglese *timbales* è più preciso e universalmente compresibile. [n.d.c.]

esecutori e mantenendo uno stretto rigore ritmico, soprattutto nei passaggi che prevedono l'alternanza fra gli strumenti citati. La principale avvertenza da tenere presente è che la grancassa non può suonare veri *piano* o *pianissimo*.

La batteria può essere notata su un solo rigo, secondo un'abitudine ormai standardizzata. Non altrettanto standardizzata è la notazione sotto esemplificata. È buona norma mettere in ogni caso in partitura e sulle parti una nota di spiegazione.

Es. 12-71. Notazione possibile per la batteria
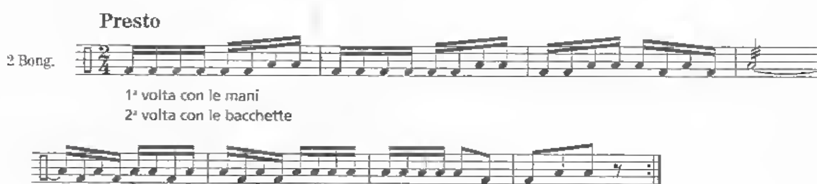


CD-ROM
CD-5
BONGO DRUMS

Bongos ⊓. I bongos sono tamburi monopelle di origine latino-americana; si trovano sempre a coppie e hanno altezza indeterminata. I bongos professionali permettono di regolare la tensione della pelle, e hanno un'intonazione che è circa alla distanza di una quarta o di una quinta. Nella maggior parte delle orchestre si trova solo un paio di bongos, ma se ne producono almeno quattro diverse coppie: grave, media, acuta e molto acuta. Oggi è ragionevole scrivere per un massimo di due coppie. I bongos primitivi sono formati da una semplice pelle tesa sopra la cassa e non possono essere intonati.

Tradizionalmente questi strumenti si tengono fra le ginocchia e vengono suonati con le mani. Possono tuttavia essere montati come timbales ed essere suonati sia con le mani sia con bacchette di vario tipo e nel *piano* si possono usare perfino le spazzole. Gli esecutori professionali di bongos hanno sviluppato tecniche specializzate con le quali possono realizzare effetti straordinari. Non ci si può aspettare che ogni percussionista d'orchestra sia un esperto di quel modo di suonare, ma certo è in grado di usare le tecniche tipiche dei tom-toms.

CD-4/TR. 95

Es. 12-72. Bongos



CD-ROM
CD-5
CONGA DRUM

Conga. Questo tipo di tamburo grave latinoamericano è oggi sovente usato in orchestra[34]. Il più grande è alto circa 70 centimetri ed è provvisto di un'unica pelle di circa 30 centimetri di diamentro. La conga ha una tipica forma di botte o a tronco di cono rastremato e si suona preferibilmente con le mani, ma si può usare ogni tipo di bacchetta. Se l'esecutore colpisce vicino al bordo ottiene un suono più acuto che al centro; se desidera utilizzare due altezze diverse può indicarle in due diverse linee o spazi sul rigo.

Es. 12-73. Conga

CD-4/TR. 96



CD-ROM
CD-5
TAMBOURINE

Tamburo basco o tamburello (abbr. T. ba.); *tambour de basque* (Fr.); *tambourine* (Ingl.); *Tamburin* (Ted.). Il tamburo basco, o tamburello, come molti strumenti a percussione ha origini che si perdono nella notte dei tempi, e lo si può trovare citato perfino nella Bibbia; il suo suono evoca facilmente la Spagna, ma può inserirsi in ogni tipo di musica. Lo strumento è sostanzialmente un tamburo cavo con una pelle tesa su una cornice circolare di legno. Attorno alla cornice ci sono diverse fessure contenenti coppie di cimbalini che tintinnano quando lo strumento è colpito o scosso. Dal momento che vi sono varie dimensioni di tamburo basco, si può specificare il modello grande di circa 30 centimetri o più, il medio di 20, il piccolo di 15. Se la dimensione non è precisata viene utilizzato lo strumento medio.

Ci sono varie tecniche di esecuzione[35]:

1. colpendo lo strumento con le nocche;
2. suonandolo delicatamente con le dita;
3. scuotendolo (notazione come un rullo o tremolo), ottenendo un tremolo usato nel *forte* (*shake*);
4. suonando un tremolo con il pollice, usato di solito nel *piano* (deve essere precisato sulla parte, vedi sotto *thumb*);

[34] Normalmente in orchestra sono disponibili due strumenti, raramente tre. In Italia si usa anche il termine *tumba*, che si riferisce propriamente, nella musica latinoamericana, allo strumento più grave. Come detto a proposito dei bongos, esistono straordinarie tecniche di esecuzione con le mani, ma ci si può aspettare che solo la minima parte sia padroneggiata dal normale percussionista d'orchestra. [n.d.c.]

[35] Le tecniche possono anche essere combinate. Si può ad esempio colpire il tamburello con una mano e scuoterlo con l'altra. Nel IV quadro di *Petruška*, Stravinsky chiede di lasciarlo cadere sul pavimento. Esiste anche un tamburello semplice senza sonagli (*sans grelots*, Fr.; *without jingles*, Ingl.; *ohne Schellen*, Ted.) usato fra gli altri da Stravinsky e da De Falla. [n.d.c.]

5. usando ogni tipo di bacchette, se lo strumento è montato su uno stativo o appoggiato su una sedia;
6. collocandolo su altri strumenti a percussione, come i timpani o un tamburo, e suonandolo con una bacchetta.

CD-4/TR. 97

Es. 12-74. Tamburo basco

Presto
(shake) (thumb) (shake)
T. ba.
1ª volta *ff*
2ª volta *pp*

CD-ROM
CD-5
QUICA

Cuíca; ***string drum*** **(Ingl.).** La forma di questo strumento di origine brasiliana è simile a un bongo grande e profondo[36]. Ha una sola pelle, al centro della quale è fissata un'asta. Se sfregata con un panno umido o una spugna, l'asta fa vibrare la pelle. Il corpo dello strumento è solitamente di metallo e può avere varie dimensioni. La pelle può essere tesa per variare l'intonazione e il carattere del suono.

Una variante dello strumento è lo *string drum* o *lion's roar* (ruggito del leone). Il suono è ottenuto tirando e rilasciando una corda al posto dell'asta, e questa spesso è controllata da una maniglia di legno. L'effetto è una sorta di ruggito. La cuíca è oggi utilizzata con una certa frequenza in orchestra, in brani come *Infernal Machine* di Christopher Rouse o *Amériques* di Edgar Varèse.

CD-4/TR. 98

Es. 12-75. Cuíca

Cuíca
mf *f*

[36] Un corrispettivo di questo strumento nella tradizione partenopea è la cosiddetta "caccavella". [n.d.c.]

Aerofoni[37]

Sirena; *sirène* (Fr.); *siren* (Ingl.); *Sirene* (Ted.). Molti compositori del Novecento, come Edgar Varèse, George Antheil e Paul Hindemith, hanno usato le sirene per dare un ritratto realistico della "società moderna". Se si usano le sirene, occorre specificare il volume e il tipo di sirena, acuta, stridula, squillante e così via. La notazione non è standardizzata, ma può essere su un rigo, con la durata e la dinamica.

Clacson; *clacson* (Fr.); *motor horn* (Ingl.); *Autohupe* (Ted.). Sono stati usati molti tipi di clacson, specialmente all'inizio del ventesimo secolo, quando si è voluta evocare la vita urbana, in composizioni come *Un americano a Parigi* di Gershwin. Tutti questi effetti devono essere usati con cautela perché sono ormai diventati cliché.

Macchina del vento; *machine à vent* (Fr.); *wind machine* (Ingl.); *Windmaschine* (Ted.). La macchina del vento è una ruota cilindrica di legno, molto grande, coperta di tela. L'esecutore la fa girare con una manovella e la ruota sfrega contro la tela, creando un suono turbinante e sibilante man mano che i giri accelerano. L'efficace uso fattone da Richard Strauss nel *Don Quixote* e nella *Alpensymphonie* hanno spinto altri compositori a sperimentarla. Fra questi Morton Gould nella "Fire music" di *Audubon*.

Indicazioni di approfondimento

Combinazioni di strumenti a percussione:
Berio, *Circles* (molte percussioni diverse, voce e due arpe)
Chabrier, *España* (ampia sezione di percussioni)
M. Colgrass, *As Quiet As*, III mov. (grande ensemble in *pianissimo*)
A. Jolivet, *Sinfonia n. 2*, I mov., da [34] alla fine (molte percussioni)
J. Macmillan, *Veni, veni Emmanuel* (percussioni e orchestra)
Maderna, *Quadrivium* (molte percussioni diverse)
Messiaen, *Trois petites liturgies*, II mov. (molte percussioni, pianoforte e onde Martenot)
Ravel, *Alborada del gracioso*, da 20 bb. dalla fine (molte percussioni simultanee)
S. Reich, *Drumming* (in quattro parti)
S. Reich, *Music For Mallet Instruments*

---

[37] A fini variamente coloristici, umoristici e ironici, sono stati utilizzati dai compositori molti altri strumenti impropri in aggiunta a quelli qui citati: padelle (*pans*), catene (*chains*), speroni (*spurs*), nonché noci di varia natura, macchine per scrivere, metronomi, acqua corrente, carta stropicciata e strappata, lastre di vetro, e così via. Nella musica d'intrattenimento della fine dell'Ottocento si usavano molti richiami per animali (*calls*), oggi reperibili più nei negozi di caccia e pesca che di strumenti musicali, e persino il rumore dello stappo di bottiglia (*pop gun*). Sono stati usati anche strumenti di nobile tradizione, come lo scacciapensieri, già presente in due concerti di Albrechtsberger e in Boccherini. [n.d.c.]

R. Sierra, *Evocaciónes III*, "Caprichoso" (vibrafono, guiro e molti altri strumenti a percussione)
Tan Dun, *Gitimalia* (marimba, sei campanacci intonati, due arpe e chitarra amplificata)
J. Tavener, *Celtic Requiem*; *Ultimos Ritos*; *The Whale* (grandi ensemble di percussioni, più cornamuse, sassofoni e organo)
Varèse, *Amériques* (nove percussionisti, due arpe e due timpanisti)
Varèse, *Ionisation* (sole percussioni)
Varèse, *Offrandes* (arpe più ampia sezione di percussioni)
Wagner, *Das Rheingold*, scena 2 (molte percussioni)

Brani con strumenti raramente usati in orchestra:
Cage, *First Construction*, "Metal"
Cage, *Imaginary Landscape n. 1* (con giradischi)
Cage, *Water Music* (per strumenti totalmente "impropri")
Chen Yi, *Chinese Myths Cantata* (percussioni cinesi e occidentali)
A. Kernis, *Lament and Prayer* (campane asiatiche)
Messiaen, *Turangalîla-Symphonie* (onde Martenot)
Tan Dun, *Li Sao* (tre flauti di bambù e quattro percussioni)
D. Ward-Steinman, *Rituals* per danzatori e musicisti (steel drum, percussioni africane, koto, marimba e pianoforte preparato)
R. Wernick, *Kaddish-Requiem* (zither, nastro magnetico)

13
STRUMENTI A TASTIERA

Gli strumenti a tastiera fanno parte dell'orchestra fin da quando essa è nata, anche se le loro funzioni al suo interno si sono modificate nel tempo. Nel periodo barocco il clavicembalo e talvolta l'organo facevano parte del gruppo di strumenti chiamati a realizzare le armonie del basso numerato. La pratica del basso continuo si è protratta fino al diciottesimo secolo, nelle prime sinfonie di Haydn e Mozart, nei lavori dei figli di Bach e dei compositori della scuola di Mannheim; le parti di basso continuo di queste composizioni erano infatti realizzate sul clavicembalo, sull'organo e più tardi sul fortepiano, l'"antenato" del pianoforte. Naturalmente nel periodo in questione gli strumenti a tastiera erano anche ben conosciuti come strumenti solisti accompagnati dall'orchestra.

A partire dalla fine del diciannovesimo secolo gli strumenti a tastiera – in particolare il pianoforte moderno e la celesta – cominciano a essere usati come regolari membri dell'orchestra sinfonica, e le loro parti a intrecciarsi nel tessuto musicale allo stesso modo di quelle assegnate agli archi, ai legni, agli ottoni o alle percussioni. Ogni tipo di strumento a tastiera è da allora stato usato non tanto per la sua capacità di produrre accordi come nel basso continuo, quanto piuttosto per le sue peculiari qualità timbriche, per la capacità di eseguire più linee melodiche simultaneamente o per le sue qualità solistiche. Ogni orchestra sinfonica ha oggi in organico un pianista che all'occasione suona anche il clavicembalo e la celesta; le grandi orchestre hanno anche un contratto con un organista per i casi in cui lo strumento è richiesto da una partitura. Il tema di questo capitolo è quello delle funzioni specifiche degli strumenti a tastiera in orchestra. Per maggiori informazioni su questo gruppo di strumenti in perenne espansione, si veda la bibliografia dell'Appendice B.

PIANOFORTE

piano (Fr.); *piano* (Ingl.); *Klavier* (Ted.)

Il pianoforte è probabilmente lo strumento meglio conosciuto e più versatile oggi in uso. È stato protagonista di concerti solistici più di qualsiasi altro strumento, e tuttavia, anche se è stato disponibile in una forma o nell'altra fin dal diciottesimo secolo, non è diventato uno strumento orchestrale fino all'ultima parte dell'Ottocento[1], ed è stato estensivamente usato come tale solo a partire dal Novecento. Dallo studio delle partiture orchestrali emerge chiaramente che l'uso innovativo del pianoforte come strumento orchestrale è cominciato in Francia, dove è comparso nelle partiture di Saint-Saëns, D'Indy, Debussy e poi Stravinsky.

Il pianoforte è usato in orchestra nei modi seguenti:



1. Come solista nei concerti per pianoforte.
2. Per l'esecuzione di parti obbligate, come nel primo *Concerto Grosso* di Bloch, in *Petruška* di Stravinsky, e in altri lavori (*Le Carnaval des animaux* e la *Terza Sinfonia* di Saint-Saëns usano due pianoforti).
3. Come strumento puramente orchestrale, come in *Printemps* di Debussy, nella *Quarta Sinfonia* di Frank Martin, nella *Prima* e nella *Quinta Sinfonia* di Šostakovič, nella *Terza Sinfonia* di Copland, nella *Quinta* di Prokof'ev, nella *Seconda Sinfonia* di Sessions, in *As Quiet As* di Colgrass e in molti altri lavori. In questo ruolo il pianoforte è usato di solito per raddoppiare passaggi, enfatizzare una nota o un accordo secco, con i registri estremi usati più spesso di quelli centrali. Anche i raddoppi del pianoforte con gli archi, i legni e gli ottoni sono efficaci. In alcuni casi il pianoforte è usato come sostituto dell'arpa, ed esegue arpeggi nei *fortissimo* in cui l'arpa non potrebbe farsi sentire. Assolo occasionali possono essere

[1] Durante tutto il diciannovesimo secolo, quando il clavicembalo era pressoché dimenticato, il pianoforte era spesso usato per il basso continuo nell'esecuzione di musica barocca; le testimonianze storiche ci mostrano che anch'esso fu in parte abbandonato quando i direttori cominciarono a realizzare bassi figurati con i legni. Tipici in questo senso furono gli arrangiamenti dei concerti di Vivaldi fatti dal pianista e pedagogo russo Aleksandr Siloti, in uso fino al primo decennio del Novecento.

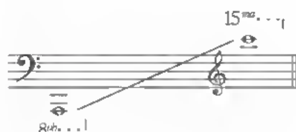
assegnati al pianoforte per creare contrasti, ma dal momento che in orchestra lo strumento è normalmente situato in posizione arretrata, tali passaggi non danno un'impressione veramente solistica.

4. Come strumento a percussione, per sostituire o in contrasto con lo xilofono, la marimba o il vibrafono; nel suo registro inferiore il pianoforte può anche rinforzare i timpani e la grancassa.
5. Come "riempitivo". In molte orchestre scolastiche e non professionali lo strumento è usato per coprire vuoti lasciati da strumenti non disponibili, come l'oboe, il fagotto o la viola. Questa funzione puramente pragmatica verrà discussa in dettaglio nel cap. 16.

Estensione

Il pianoforte ha l'estensione più ampia di qualsiasi altro strumento d'orchestra (fatta eccezione per l'organo, di cui si parlerà più avanti).

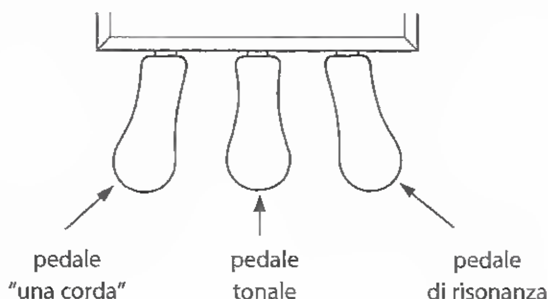
Es. 13-1. Estensione



I tre pedali del pianoforte

Il pedale più frequentemente usato è il pedale di risonanza, che se premuto allontana gli smorzatori dalle corde, permettendo loro di vibrare anche dopo che è stato rilasciato il tasto. Questo pedale si trova su tutti i pianoforti, a coda o verticali che siano. Il pedale "una corda" sul pianoforte a coda sposta i martelletti in modo che possano colpire solo una, o in certi casi due, delle corde intonate alla stessa altezza (e corrispondenti quindi allo stesso tasto); nel pianoforte verticale questo pedale avvicina i martelletti alle corde. In entrambi i tipi di strumento lo scopo del pedale "una corda" è diminuire la dinamica.

Il pedale centrale, detto "pedale tonale" (in ingl. *sostenuto pedal*), è il meno frequentemente usato nonché l'ultimo a essere stato aggiunto allo strumento. Il pedale tonale lascia vibrare solo le note che sono suonate al momento in cui viene premuto. La sua utilità maggiore è con *note pedale* gravi, che possono essere tenute mentre si suonano altre note sopra di esse (si tenga presente che questo pedale sopra il do centrale non agisce). Gli altri due pedali possono essere usati senza disturbare le note attivate dal pedale tonale. Purtroppo molti vecchi pianoforti, alcuni pianoforti europei e la maggioranza dei verticali, non hanno il pedale tonale, perciò è rischioso farvi affidamento. Tuttavia la maggior parte dei pianoforti usati in orchestra, che sono normalmente dei grancoda, dovrebbero esserne dotati.



Nuovi effetti sul pianoforte

Negli ultimi decenni sono state utilizzate sul pianoforte le seguenti nuove tecniche:

1. Pianoforte preparato: a seconda di come indicato in partitura, vari oggetti (chiodi, bulloni ecc.) sono appoggiati sulle corde o incastrati fra esse.
2. Le corde del pianoforte possono essere percosse con varie bacchette e spazzole, in modo da suonare come percussioni o dulcimer.
3. Le corde del pianoforte possono essere pizzicate seccamente o lasciandole vibrare.
4. Rimbombanti tremoli dei bassi, che simulano un insieme di grancasse, possono essere ottenuti tenendo premuto il pedale di risonanza ed eseguendo contemporaneamente un tremolo sulle corde gravi con entrambe le mani o con bacchette.
5. Alcuni compositori, come Bernstein in *The Age of Anxiety* e Copland in *Billy the Kid*, prescrivono un pianoforte verticale per evocare il "colore locale" di un music-hall o di un piano-bar.
6. Vengono usate pianole o pianoforti giocattolo per creare effetti speciali, come nei lavori di Conlon Nancarrow e in *As Quiet As* di Colgrass.

In alcune straordinarie composizioni, più pianoforti e percussioni sono utilizzati per sostituire l'intera orchestra; fra i più importanti lavori di questo tipo, si ricordano *Les Noces* di Stravinsky e i *Catulli carmina* di Orff.

Usi orchestrali del pianoforte

I seguenti sono alcuni dei più efficaci utilizzi del pianoforte nelle sue varie funzioni di strumento d'orchestra.

Come raddoppio

Stravinsky scrive nel I quadro di *Petruška* una notevole parte di pianoforte che raddoppia i legni per dar loro uno speciale mordente e per

conferire a tutto il passaggio un'articolazione molto fresca. Più tardi ha realizzato una versione di questa danza per pianoforte solo.

Es. 13-2. Stravinsky, *Petruška*, I quadro, "Danza russa", bb. 1-9

CD-5/TR. 1

Analogamente, nel prossimo esempio, Šostakovič rinforza gli archi e i legni acuti con il suono tagliente del registro superiore del pianoforte, dando al passaggio una particolare forza.

CD-5/TR. 2

Es. 13-3. Šostakovič, *Sinfonia n. 1*, II mov., bb. 113-8

Come accompagnatore

Nell'esempio da Bernstein il pianoforte assume la funzione di tradizionale accompagnamento ad accordi per l'assolo di clarinetto. Solo le note gravi del pianoforte sono raddoppiate, con discrezione, dal pizzicato dei contrabbassi; la percussione rinforza il ritmo del pianoforte.

Es. 13-4. Bernstein, *On the Town*, "Times Square", bb. 1-5

CD-5/TR. 3

* Batteria, un esecutore.

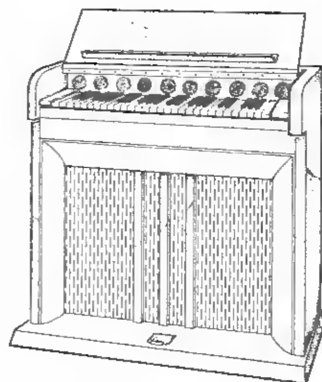
Indicazioni d'approfondimento

Berg, *Lulu Suite*, "Ostinato", bb. 37-45
Bernstein, *The Age of Anxiety* (pianoforte in quinta)
Cage, *Sonatas and Interludes* (pianoforte preparato)
Copland, *Sinfonia n. 3*, II mov., bb. 115-20
J. Corigliano, *Sinfonia n. 1* (pianoforte in quinta)
Šostakovič, *Sinfonia n. 5*, I mov., a [5] (pianoforte e archi pizzicati)
Stravinsky, *Les Noces*, "Chez le maire", da [27] a [50] (quattro pianoforti e percussione)
Stravinsky, *Oedipus rex*, a [19], bb. 1-11 (pianoforte, arpa e timpani)
Stravinsky, *Petruška*, II quadro (tutta la parte per pianoforte)
Stravinsky, *Symphonie de psaumes*, ultimo mov.: parte iniziale e a [22], "Laudate", fino alla fine (due pianoforti)
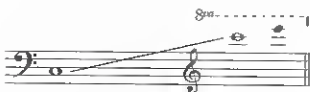
Celesta

(abbr. Cel.); *céleste* (Fr.)

La celesta è una specie di pianoforte a barre di metallo, ed è probabilmente lo strumento a tastiera più usato in orchestra. Somiglia a una versione in miniatura del pianoforte; il suono che produce è dolce e delicato, ma al tempo stesso penetrante a causa delle frequenze acute del suo timbro; tale suono è simile a quello del glockenspiel ma non è altrettanto penetrante. La celesta ha un'estensione di quattro ottave, e suona un'ottava sopra la nota scritta:



Es. 13-5. Estensione (suona un'ottava sopra quanto scritto)



Il meccanismo della celesta funziona nel seguente modo: i martelletti di feltro colpiscono delle barre di acciaio collocate su una cassa di risonanza di legno. Sullo strumento non è possibile suonare uno staccato netto, poiché le note continuano a vibrare nella cassa di risonanza anche dopo il rilascio del tasto. Lo strumento ha anche un pedale di risonanza per lasciare vibrare ulteriormente le note, ma l'effetto è molto più debole di quello del pianoforte.

Sulla celesta, che è suonata abitualmente dal pianista dell'orchestra, si eseguono con efficacia sia linee melodiche sia accordi e arpeggi. A parte i passaggi solistici, lo strumento dà il meglio di sé quando raddoppia

combinazioni varie di archi, arpa, pianoforte[2] e legni leggeri, alla cui sonorità aggiunge una luce argentina.

Ecco alcuni eccellenti passaggi con la celesta. Il primo è uno dei più efficaci e famosi, e usa la celesta come strumento solista.

Es. 13-6. Čajkovskij, *Lo schiaccianoci*, "Danza della fata Confetto", bb. 5-12

CD-5/TR. 4

Nella sua opera *Der Rosenkavalier* (Es. 13-7), Strauss sottolinea ogni evocazione del simbolo romantico della rosa con uno speciale colore orchestrale, che comprende la celesta. Qui la celesta raddoppia i flauti, l'ottavino, le arpe e i violini nell'introduzione all'aria di Octavian.

Indicazioni d'approfondimento

Babbit, *Relata I* (xilofono, marimba, vibrafono, celesta, arpa e pianoforte)
Bartók, *Musica per archi, percussione e celesta*, III mov., bb. 34-43
Berio, *Concertino*, bb. 1-6
Britten, *The Turn of the Screw* (sempre)
F. Grofé, *Grand Canyon Suite*, "On the Trail" (lunga cadenza della celesta verso la fine)
S. Gubaidulina, *Offertorium* (due arpe, celesta e pianoforte)
Holst, *The Planets*, "Venus", "Mercury" e "Neptune" (celesta e arpe)
A. Hovhaness, *As on the Night* (celesta in una tonalità diversa rispetto agli archi)
Respighi, *Fontane di Roma*, IV mov., da [20] alla fine
F. Schreker, *Kammersymphonie*, I mov., dall'inizio a [3] (pianoforte, celesta, harmonium)
S. Silver, *Three Preludes* per orchestra, n. 2 (celesta, arpa e pianoforte)
Šostakovič, *Sinfonia n. 5*, I mov., ultime 4 battute
E. Toch, *Chinese Flute*, "Procession of the Monks" (celesta in una tonalità diversa rispetto agli archi)

---

[2] Come sappiamo, la celesta può essere suonata anche dal percussionista dell'orchestra; la combinazione celesta-pianoforte implica perciò che vengano impegnati due pianisti, a meno che uno dei percussionisti non abbia l'obbligo della celesta. [n.d.c.]

CD-5/TR. 5

Es. 13-7. R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, atto II, aria di Octavian "Mir ist die Ehre", 4 bb. prima di [25]

Clavicembalo

(abbr. Clavic.); *clavecin* (Fr.); *harpsichord* (Ingl.); *Cembalo* (Ted.)



Il clavicembalo è uno strumento a corde pizzicate: invece di essere colpite da martelletti, le corde sono infatti pizzicate da penne di corno o da linguette di cuoio. In genere, da cinque a otto pedali o tiranti manovrati a mano inseriscono i registri. Sui grandi clavicembali provvisti di due tastiere si trova anche un meccanismo che permette di accoppiarle; l'accoppiamento e i registri consentono una notevole varietà di timbri e, quando le tastiere sono accoppiate, anche una maggiore potenza sonora. Alcuni clavicembali, normalmente indicati come "clavicembali a pedale" sono forniti di una pedaliera simile all'organo; si tratta di strumenti molto rari e le orchestre devono noleggiarli appositamente.

Es. 13-8. Estensione



Dal Barocco fino all'epoca delle prime sinfonie di Haydn, il clavicembalo era sempre presente in orchestra per la realizzazione del basso continuo. Con l'espansione dell'orchestra e il modificarsi degli stili, lo strumento non fu più ritenuto necessario come parte integrante dell'assieme, e anche a causa del suono relativamente piccolo fu rimpiazzato dal pianoforte. Negli ultimi cinquant'anni si è assistito a un rinnovato interesse per la costruzione di clavicembali e per il loro uso in orchestra come risorsa coloristica.

Va tenuto presente che il suono di questo strumento è piuttosto delicato e viene facilmente coperto. Funziona meglio da solo o con strumenti capaci di suonare piano. Alcuni compositori hanno scritto per clavicembalo amplificato (Penderecki in *Partita* e Berio in *Sinfonia*): in questi casi lo strumento è meno svantaggiato.

Eccellenti inserzioni del clavicembalo nella scrittura orchestrale si posso trovare nei seguenti lavori: *El retablo de maese Pedro* di De Falla; *Petite symphonie concertante* di Frank Martin; *Tanzsuite nach Couperin* di R. Strauss; *Double Concerto* di Carter e *Miniatures for Baroque Ensemble* di Mel Powell (composizione da cui è tratto il prossimo esempio).

CD-5/TR. 6

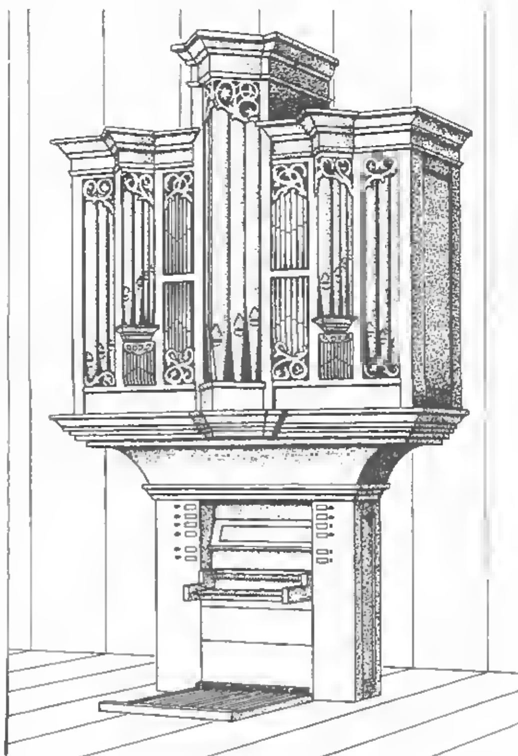
Es. 13-9. M. Powell, *Miniatures for Baroque Ensemble*, IV mov., bb. 1-5

Indicazioni d'approfondimento

M. Colgrass, *As Quiet As*, II mov.
De Falla, *Concerto per clavicembalo*, II mov.
Poulenc, *Concert champêtre*, per clavicembalo e orchestra
N. Sheriff, *Two Epigrams*
Stravinsky, *The Rake's Progress* (recitativi accompagnati dal clavicembalo)
L. Trimble, *Four Fragments for the Canterbury Tales*, "Prologue" (voce, flauto, clarinetto, clavicembalo)

Organo

(abbr. Org.); *orgue* (Fr.); *organ* (Ingl.); *Orgel* (Ted.)

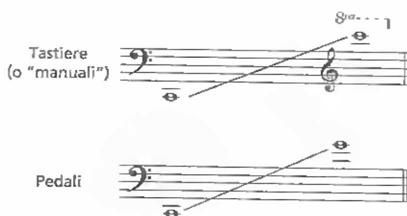


La storia dell'organo in orchestra è molto antica e risale al periodo barocco. Allora era indispensabile per il basso continuo, ed era spesso usato come solista con accompagnamento orchestrale. Ma come il clavicembalo, quando cambiarono gli stili musicali e il continuo non servì più, l'organo fu relegato in chiesa e scomparve dall'orchestra. Mantenne una posizione nel teatro d'opera, dove veniva usato per illustrare scene o sentimenti religiosi: fra gli esempi che è possibile citare si ricordano *Le Prophète* di Meyerbeer, *Faust* di Gounod, *La Juive* di Halévy, *Otello* di Verdi, *Tosca* di Puccini e *Lohengrin* di Wagner.

Benché la musica solistica per organo fosse piuttosto diffusa nel corso della prima metà dell'Ottocento – con Mendelssohn, Schumann, Brahms e Julius Reubke, fra i numerosi compositori che scrissero pezzi importanti per lo strumento – non fu prima della *Terza Sinfonia* di Saint-Saëns che l'organo venne usato come strumento sinfonico in un lavoro di grandi dimensioni. Mahler (*Ottava Sinfonia*) e Strauss (*Also sprach Zarathustra*) diedero inizio a un grande periodo di scrittura per organo, e negli ultimi settant'anni sono stati scritti innumerevoli concerti e pezzi solistici per organo, sia in Europa sia negli Stati Uniti.

L'estensione dell'organo è la maggiore di tutti gli strumenti dell'orchestra. L'Es. 13-10 mostra l'estensione scritta dello strumento, senza l'aggiunta dei registri (32, 16, 4 e 2 piedi). Per aumentare l'estensione verso il grave bisogna scrivere +16' (un'ottava) o +32' (due ottave) all'inizio del passaggio. Similmente, per aumentarla verso l'alto bisogna scrivere +4' (un'ottava) o +2' (due ottave). La maggior parte degli organi non ha il 32'; alcuni non hanno il 2'.

Es. 13-10. Estensione



Le principali attrattive dell'organo come strumento dell'orchestra consistono nella sua capacità di sostenere indefinitamente il suono a volume costante, e nelle molteplici combinazioni timbriche di cui dispone per accompagnare o contrastare i colori orchestrali. Purtroppo molte sale da concerto non hanno un organo a canne, e spesso il grande organo a canne che il compositore ha in mente deve essere sostituito con un organo elettronico o un piccolo organo positivo.

In tutta la *Terza Sinfonia* di Saint-Saëns l'organo è ben integrato nel tessuto dell'orchestra; nel seguente esempio, tratto dal I movimento, esso presta la sua capacità di sostenere note alla ricca sezione degli archi, rendendo il suono ancora più sensuale.

CD-5/TR. 7

Es. 13-11. Saint-Saëns, *Sinfonia n. 3*, I mov., bb. 350-65

350 Poco adagio ♩ = 60

Org. pp

Vl. 1 arco pp

Vl. 2 arco pp

Vle arco pp

Vlc. arco pp

Indicazioni d'approfondimento

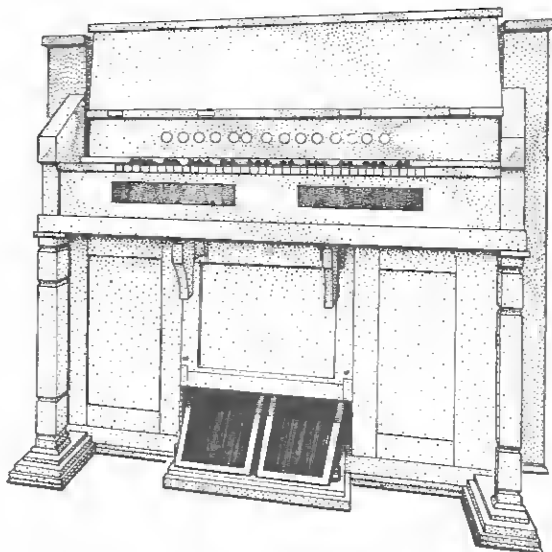
Berio, *Sinfonia* (organo elettrico)
J. Corigliano, *Three Hallucinations* (organo elettrico)
Fauré, *Requiem*
P. Grainger, *Country Derry Air* (organo e orchestra)
Holst, *The Planets*, "Mars" e "Neptune" (estese parti per organo)
E. Laderman, *Sinfonia n. 2* e *n. 3*
A. Pärt, *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*
Respighi, *Pini di Roma*, IV mov., da [20] alla fine
R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, bb. 19-21

Ci sono anche interi passaggi per organo nelle opere di Gounod, Mascagni, Puccini, Verdi e Wagner, fra gli altri.
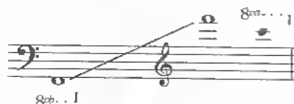
Harmonium

Harmonium (Ingl.; Fr.; Ted.)

L'harmonium – talvolta chiamato "organo ad ance" – è un piccolo organo a mantice, fornito di una o due tastiere e dall'estensione di cinque ottave. Alcuni harmonium hanno fino a quindici registri, attraverso i quali è possibile modificare il timbro e aumentare l'estensione verso il grave e l'acuto dello strumento. Si tratta ormai di uno strumento piuttosto raro.



Es. 13-12. Estensione



La meccanica dell'harmonium funziona nel seguente modo: l'esecutore muove il mantice interno per mezzo dei due pedali posti sotto la tastiera, e l'aria insufflata attiva le ance collegate ai tasti che vengono premuti.

Le composizioni orchestrali che usano l'harmonium sono relativamente poche, anche se esso ha conosciuto una rinascita nella prima parte del ventesimo secolo (in lavori di R. Strauss, Bartók e Hindemith) e sembra che oggi stia tornando di moda in Europa. Le sue parti somigliano a quelle dell'organo, senza la pedaliera. Nell'esempio seguente l'harmonium aiuta il cantante sostenendo le armonie del recitativo; nessun altro strumento, a parte l'organo, potrebbe svolgere altrettanto bene questo compito.

Es. 13-13. R. Strauss, *Ariadne auf Naxos*, bb. 80-9

CD-5/TR. 8

80 Recitative (schnell)

HAUSHOFMEISTER: Wie beliebt?

MUSIKLEHRER: Darf nicht! Das wird der Com-po-nist nie und nim-mer ge-stat-ten.

4 Vl. 2° leggio, 3° leggio — ff

4 Vle 1° leggio, 2° leggio — ff

4 Vlc. 1° leggio, 2° leggio — ff

82

Arm.

HAUSHOFMEISTER: Wer wird? Ich höre: gestatten. Ich wüßte nicht, wer außer meinem gnädigen Herrn, in dessen Palais Sie sich befinden und Ihre Kunstfertigkeiten heute zu produzieren die Ehre haben, etwas zu gestatten — geschwiege denn, anzuordnen hätte!

MUSIKLEHRER: Es ist wi-der die Ver-ab-re-dung Die O-pera

2° leggio, 3° leggio, 1° leggio, 2° leggio, 1° leggio, 2 Vlc. 2° leggio — pizz. p — arco

84
Arm.
HAUSHOF-MEISTER
MUSIKLEHRER
1° leggio
Und das ausbedungene Honorar wird nebst einer munificenten Gratifikation durch meine Hand in die Ihrige gelangen.
se-ria: A-riad-ne wur-de ei-gens für die-se fest-li-che Ver-an-stal-tung com-po-niert.

86
HAUSHOF-MEISTER
MUSIKLEHRER
2 Vlc. 2° leggio
Ich zweif-le nicht an der Zahl-ungs-fä-hig-keit ei-nes stein-reich-en Man-nes.
Für den Sie samt Ihrem Eleven Ihre Notenarbeit zu liefern die Auszeichnung hatten — Was dan steht noch zu Diensten?
Die-se

88
Arm.
MUSIKLEHRER
No-ten-ar-beit ist ein ern-stes, be-deu-ten-des Werk. Es kann uns nicht gleich-gül-tig sein,

Indicazioni d'approfondimento

P. Maxwell Davies, *Missa super l'homme armé* (harmonium, celesta, clavicembalo e honky-tonk piano)
E. Laderman, *Magic Prison*
Webern, *Cinque pezzi per orchestra op. 10*, n. 5, bb. 9-10, 15 e 21

Tastiere elettroniche[3]

Onde Martenot

Dal punto di vista tecnico è poco più di un antenato degli organi elettronici. Ma dal punto di vista musicale ha un suo fascino legato

[3] Con buone ragioni l'autore di questo testo ha omesso la trattazione delle tastiere elettroniche. La loro continua evoluzione non permette di parlarne senza che nel giro di un paio d'anni tutto ciò che è stato detto risulti superato. Tuttavia meritano un cenno alcuni strumenti e alcune avvertenze. [n.d.c.]

alla capacità di realizzare facilmente il glissando e al timbro puro e vagamente fantascientifico. Oggi è facile l'imitazione con tastiere elettroniche o campionatori, ma per l'esecuzione dei lavori di Messiaen è di solito usato lo strumento originale.

Organi e pianoforti elettronici

Sono strumenti che con un misto di acustico e di elettronico (sempre più rari e costosi, come l'organo Hammond o il pianoforte Fender) o solo con circuiti elettronici si propongono di imitare gli strumenti reali. Dal punto di vista timbrico e meccanico sono abbastanza attendibili, e hanno indiscutibili vantaggi pratici, ma il loro limite principale è spesso l'amplificazione, che non riesce a riprodurre la dinamica degli strumenti originali[4].

Sintetizzatori, tastiere e campionatori

Nel corso del tempo le distinzioni si sono attenuate e stanno per annullarsi nelle simulazioni software dei computer, controllate da tastiere o da strumenti "virtuali" che permettono ad esempio di riprodurre le modalità di esecuzione di uno strumento a fiato o di una batteria. Nella musica recente sono stati spesso usati con i seguenti scopi:

- per arricchire la tavolozza timbrica dell'orchestra, spesso e volentieri con suoni di tipo percussivo;
- per imitare strumenti mancanti, costosi, irreperibili o ingombranti (ad esempio le campane del *Parsifal* di Wagner);
- per dare spessore alle linee con raddoppi elettronici di uno strumento acustico, rinforzare il basso o sostenere armonie (per esempio in molte orchestrazioni di Philip Glass).

[4] Si inserisce a questo punto un'avvertenza importante, tale da riferirsi a tutti gli strumenti dotati di amplificazione: è bene che tutti questi strumenti siano amplificati individualmente con un altoparlante posto accanto, in modo che la loro posizione nello spazio sia ben identificata e il suono possa fondersi con il resto dell'orchestra. Ove possibile, è anche utile che l'altoparlante sia leggermente rivolto verso l'alto, in modo da aiutare la presenza di riflessioni acustiche provenienti dalla sala, come quelle che accompagnano ogni altro strumento. L'esecutore dev'essere responsabile del volume dello strumento. Ciò vale anche per chitarre elettriche, batterie e quant'altro.

Esiste naturalmente anche il caso dell'orchestra amplificata e soggetta essa stessa a trasformazioni elettroniche (ad esempio in *Répons* di Boulez). Ma questo tipo di trattamento esula dallo scopo del presente testo e richiede competenze tecniche altamente specializzate. L'unico insegnamento utile da ricordare – nel presente contesto – è che l'esperienza dell'amplificazione, come del resto quella della registrazione, dimostra chiaramente che gli equilibri acusticamente sbagliati non si aggiustano, semmai peggiorano, con l'elettronica. [n.d.c.]

14
SCRIVERE PER PERCUSSIONI, TASTIERE E ALTRE SEZIONI DELL'ORCHESTRA

La versatilità delle percussioni è pressoché illimitata. Il suo abuso da parte dell'orchestratore con poca esperienza – magari nel tentativo di coprire momenti deboli della composizione, e spesso oscurando importanti dettagli – ha portato una volta Walter Piston a dire ai suoi studenti: «quando scrivete un *fortissimo* per timpani e grancassa non aspettatevi di sentire nient'altro dall'orchestra». Dobbiamo prendere molto sul serio questa ammonizione: anche più di tutti gli ottoni, una grancassa nel *forte* o un tremolo di piatti possono coprire l'intera orchestra, indipendentemente dalla forza con cui il *tutti* sta suonando. Nel suo *The Art of Orchestration*, Bernard Rogers suggerisce con saggezza: «nello scrivere per percussioni il proverbio giusto è: il meno è il meglio»[1]. In questo capitolo impareremo le virtù della prudenza e della parsimonia studiando come i grandi compositori del passato e del presente hanno usato con efficacia la sezione delle percussioni nelle loro partiture.

Quando abbiamo a che fare con uno strumento, una sezione o un gruppo dobbiamo tenere presente un fondamentale concetto che è sempre sottinteso: qualunque strumento si usi, dev'essere parte organica della composizione; in altre parole deve suonare inevitabile, come se nessun altro strumento possa sostituirlo. La scelta di uno strumento o di una sezione deve servire le idee musicali del pezzo e presentarle nel modo più efficace possibile.

Questo capitolo è diviso in due parti: la prima, un'estensione dei due capitoli precedenti, tratta i principali problemi di notazione e di posizionamento in partitura di percussioni e tastiere; la seconda accenna all'enorme numero di usi possibili delle percussioni (con o senza le tastiere) in combinazione con altre sezioni dell'orchestra.

[1] Bernard Rogers, *The Art of Orchestration*, New York, Appleton-Century-Crofts 1951, p. 76.

Impaginazione delle percussioni in partitura

Distribuzione degli strumenti

Le percussioni e le tastiere sono tradizionalmente collocate sulla pagina tra gli ottoni e gli archi, con i timpani per primi. Dal momento che in un'orchestra ci sono tre o al massimo quattro percussionisti – timpanista escluso – più il pianista, e dal momento che i percussionisti devono suonare una moltitudine di strumenti diversi, è fondamentale che il compositore o orchestratore disponga le percussioni sulla pagina con grande attenzione e utilizzi una notazione istantaneamente leggibile.

Ci sono molte scuole di pensiero a proposito della distribuzione in partitura, come si può notare negli esempi compresi tra l'Es. 14-7 e l'Es. 14-10. Qui stabiliremo un approccio chiaro e il più possibile logico, raccomandando di seguirlo attentamente al momento della creazione di nuove partiture. Se non si ha cura nella distribuzione degli strumenti sulla pagina, si rischia che le proprie intenzioni risultino oscurate o mal comprese.

Ordine degli strumenti ad altezza indeterminata

Questi strumenti sono ordinati comunemente sulla pagina secondo uno o entrambi i seguenti criteri:

1. per altezze, con lo strumento più acuto sopra e lo strumento più grave sotto;
2. in base ai materiali di cui sono fatti, per esempio:
   - metallo,
   - legno,
   - membrane.

Dal momento che vi sono così tanti strumenti ad altezza indeterminata, prendiamone alcuni tra i più comuni e mettiamoli in ordine secondo i criteri sopra forniti, ricordando che tutto il gruppo è poi scritto sotto i timpani. Naturalmente è raro che tutti questi strumenti suonino simultaneamente in un lavoro orchestrale:

triangolo
sonagli
piatti
tam-tam
wood blocks
temple blocks
tamburo basco
tamburo militare
tenor drum
grancassa

Ordine degli strumenti ad altezza determinata

Sono di solito sistemati sotto i timpani e sotto gli strumenti ad altezza indeterminata e si trovano approssimativamente in ordine discendente, dall'acuto al grave:

glockenspiel
crotali
xilofono
vibrafono
marimba
campane tubolari
celesta
pianoforte
clavicembalo
organo

Naturalmente non sempre in un pezzo sono utilizzati tutti gli strumenti appena elencati, ma quando alcuni di essi compaiono in partitura è buona norma che siano sistemati nella sequenza fornita. Se si utilizzano anche le arpe, esse dovranno essere collocate sopra gli altri strumenti a tastiera, in un particolare punto della partitura. Dunque, se una partitura comprende timpani, arpa, xilofono e celesta, la disposizione dovrà essere la seguente:

timpani
arpa
xilofono
celesta

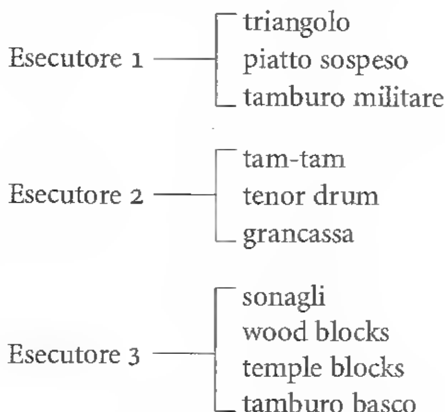
Se fossero chiamati a partecipare anche degli strumenti ad altezza indeterminata, essi dovrebbero essere collocati sotto i timpani e sopra l'arpa[2].

Distribuzione degli esecutori

L'assegnazione di uno specifico gruppo di strumenti a ognuno dei percussionisti non è di particolare rilevanza, a meno che:

[2] Volendo riassumere in un ordine generale di facile utilizzo, la disposizione sarà la seguente: sotto i timpani compaiono gli strumenti ad altezza indeterminata; poi gli strumenti ad altezza determinata; infine gli strumenti a tastiera. L'arpa o le arpe di solito sono scritte sopra il pianoforte e/o l'organo, e sotto (o anche sopra) la celesta. Ma se l'arpa compare in partitura molto più spesso degli altri strumenti, essa è scritta per ultima, in modo da renderla reperibile sempre immediatamente sopra gli archi, e perciò più facilmente identificabile. [n.d.c.]

1. la posizione degli strumenti sul palco sia predeterminata dagli strumenti richiesti nella partitura o anche dallo spazio fisico disponibile per le percussioni;
2. due strumenti non debbano essere suonati simultaneamente, nel qual caso:
   - l'esecutore avrà una bacchetta, o mazzuola ecc. diversa per mano;
   - l'esecutore userà la stessa bacchetta, mazzuola ecc. per entrambi gli strumenti.



Nella distribuzione delle parti qui riportata, tutti e tre gli esecutori possono colpire due strumenti contemporaneamente con una diversa bacchetta per mano. Possono suonare un tremolo, un rullo o altro, solo se hanno in mano due bacchette dello stesso tipo.

Notazione delle percussioni

Tutti gli strumenti, indipendentemente da dove sono scritti in partitura, devono essere diligentemente contrassegnati, sia all'inizio della partitura sia sulle parti. Se servono tre o quattro esecutori, è necessario assicurarsi che possano suonare ogni strumento loro assegnato e che abbiano tempo sufficiente per spostarsi dall'uno all'altro.

Come segnalato nel cap. 12, la notazione degli strumenti ad altezza determinata avviene sul pentagramma, in chiave di violino o di basso; per gli strumenti ad altezza indeterminata si danno diverse possibilità.

Notazione degli strumenti ad altezza indeterminata senza variazioni d'altezza

Singoli strumenti, come ad esempio le maracas o le claves, possono essere notati su una singola linea, oppure su una singola riga del pentagramma.

Es. 14-1. Singola percussione ad altezza indeterminata

T. ba.

oppure

Field Dr.

Supponiamo adesso di avere un esecutore che suona un tamburo militare, un tenor drum e una grancassa. Possiamo usare una singola linea o un rigo per ogni strumento, o sistemare tutti e tre gli strumenti su un solo rigo, attribuendo a ciascuno una riga o uno spazio.

Es. 14-2. Diverse percussioni ad altezza indeterminata

Esecutore 1: T. mil., T. Ten., G.C.

oppure

Esecutore 1: T. mil., T. Ten., G.C.

oppure

Esecutore 1: T. mil., T. Ten., G.C.

Ognuno dei tre metodi è piuttosto chiaro. Si noti nel primo e nel secondo esempio il collegamento fra i due tamburi attraverso i gambi delle note. La terza possibilità è preferita da molti percussionisti.

Se fossero tre diversi esecutori a suonare i tre strumenti, i primi due metodi andrebbero benissimo, ma non si dovrebbero collegare i gambi delle note fra i due tamburi a b. 5.

Notazione degli strumenti ad altezza indeterminata con variazioni di altezza

Vi sono vari metodi di notazione quando lo stesso strumento è usato in varie dimensioni, come nel caso di tre wood blocks, cinque temple

blocks o quattro piatti. Si possono usare righi da una, due o cinque linee: per gli strumenti in quattro diverse dimensioni e oltre è preferibile e più chiaro il normale pentagramma.

Es. 14-3. Differenti taglie dello stesso strumento

Notazione di più di uno strumento ad altezza indeterminata su una singola linea

Capita che il compositore desideri che un esecutore suoni su due strumenti vicini. Spesso la parte è notata su un solo rigo, con informazioni chiare su quale sia il prossimo strumento da suonare.

Es. 14-4. Due strumenti, un esecutore

Questo tipo di notazione permette certamente di risparmiare spazio, ed è particolarmente utile quando c'è un solo percussionista o le percussioni sono poco usate. Un metodo per rendere ancora più chiara la notazione è quello di usare due diverse direzioni dei gambi delle note per i due strumenti (v. anche Es. 12-47).

Es. 14.5. Due strumenti, un esecutore

Comunque sia, la cosa più importante quando un esecutore deve suonare strumenti diversi è che abbia tempo sufficiente per cambiare le bacchette. Tra triangolo e grancassa non è difficile perché lo strumentista può tenere il battente per il triangolo in una mano e la mazzuola per la grancassa nell'altra; ma se deve cambiare da un triangolo a un tamburo militare, il percussionista deve poter lasciare il battente dell'uno per afferrare le due bacchette dell'altro.

Notazione del passaggio da uno strumento ad altezza indeterminata a uno ad altezza determinata

Un altro problema di notazione riguarda il passaggio da uno strumento ad altezza indeterminata a uno ad altezza determinata (e viceversa), quando sono stampati sulla stessa linea e suonati dallo stesso esecutore. Ecco due modi per ottenere una notazione chiara:

Es. 14-6. Strumenti ad altezza indeterminata e determinata

5 T. Bl. — passa a Xil. — Xil.

oppure

Xil. — passa a T. Bl. — T. Bl.

Di nuovo, il vero problema è il cambio di bacchette, a meno che il compositore non voglia che entrambi gli strumenti siano suonati con le mazzuole dello xilofono, nel qual caso deve segnalarlo in partitura. Se così è, l'esecutore ha bisogno di meno tempo e può collocare gli strumenti in modo tale da suonarli quasi contemporaneamente.

Esempi di notazione delle percussioni

I seguenti esempi, che mostrano la collocazione delle percussioni all'interno di partiture che utilizzano ampie sezioni di percussioni, non sempre seguono i suggerimenti dati finora. Per esempio, nella disposizione degli strumenti "alla turca" nell'Ouverture dal *Ratto dal serraglio* di Mozart, l'editore ha scelto di mettere per prima la grancassa, scritta su un rigo normale, e poi il triangolo e i piatti su singole linee, non seguendo tra l'altro il principio "dall'acuto al grave".

Es. 14-7. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Ouverture, bb. 1-9

Presto
Flauto piccolo
2 Oboi
2 Clarinetti in C
2 Fagotti
2 Corni in C
2 Trombe in C
Timpani in C-G
Tamburo grande
Triangolo
Piatti
Violino I
Violino II

Šostakovič segue invece l'ordine che abbiamo indicato, collocando tutti gli strumenti ad altezza indeterminata sotto i timpani e sopra lo xilofono, nell'ordine dall'acuto al grave.

Es. 14-8. Šostakovič, *Sinfonia n. 6*, inizio

Timpani
Tamburino
Tamb. milit.
Triangolo
Piatti
Gr. Cassa
Tam-tam
Xilofono
Arpa
Celesta

Orff colloca invece lo xilofono sopra gli strumenti ad altezza indeterminata: è una collocazione accettabile, ma non così frequente come quella usata da Šostakovič.

Es. 14-9. Orff, *Carmina burana*, n. 14 "In taberna quando sumus", bb. 83-96

Timp.
Xil.
Tamb.basc.
C.chiara
Piat.
Piat.
Gr.cassa

Timp.
Xil.
Tamb.basc.
C.chiara
Piat.
Piat.
Gr.cassa

Dal momento che i quattro pianoforti sono considerati più come solisti che come strumenti appartenenti al gruppo delle percussioni, Stravinsky nelle *Noces* (prossimo esempio) li scrive al di sopra dei timpani, al centro della pagina. Tutte le percussioni sono poste sotto i timpani, ancora una volta con lo xilofono in prima posizione, seguito dalle altre percussioni, in una sequenza approssimativamente definibile "dall'acuto al grave".

Es. 14-10. Stravinsky, *Les Noces*, II quadro, bb. 163-8

Disposizione delle percussioni in orchestra

A meno che non sia richiesta una particolare disposizione fisica degli strumenti – ad esempio per una composizione con passaggi antifonali – o che il compositore abbia esperienza di prima mano nella "coreografia" di una sezione complessa come quella delle percussioni, è meglio che lasci al capo-sezione o agli strumentisti stessi le decisioni in merito alla distribuzione degli esecutori e degli strumenti. Molti professionisti

hanno infatti sviluppato preferenze e perfino idiosincrasie per quanto riguarda la disposizione delle percussioni[3].

Alcune partiture moderne suggeriscono la posizione degli strumenti e degli esecutori; diamo qui di seguito tre esempi di questo tipo. Se si vuole scrivere un diagramma che mostri la disposizione delle percussioni, si deve indicare chiaramente il numero degli esecutori ed essere sicuri che ogni esecutore possa effettivamente suonare tutti gli strumenti che gli sono assegnati. È meglio chiedere un esecutore in più per un pezzo con una sezione percussiva estremamente attiva che rischiare di ritrovarsi con pochi esecutori per troppi strumenti[4].

Ecco tre esempi di disposizione. Nel primo Włodzimierz Kotoński usa tre lingue diverse per le sue istruzioni. Nel secondo e nel terzo è usato esclusivamente l'inglese[5].

---

[3] In alcune orchestre, per esempio, è presente uno specialista in tastiere che suona il vibrafono, la marimba e il glockenspiel, mentre un collega suona preferibilmente tamburi e piatti. [n.d.c.]

[4] Per le *Feste romane* di Respighi, uno dei pochi esempi di grande sezione percussiva nei tempi passati, sono richiesti quattordici diversi strumenti a percussione, dieci dei quali suonano simultaneamente in un passaggio. La maggior parte delle orchestre non può affrontare la spesa di assumere dieci o più esecutori e, a meno che il gruppo abituale di strumentisti, magari un po' allargato, non riesca a cavarsela con tutti gli strumenti, alcune parti potrebbero di necessità essere omesse.

[5] Come ricordato nel capitolo sulle singole percussioni, un elenco con eventuali spiegazioni italiano-inglese è utile perfino per essere pienamente compresi dai percussionisti italiani. Può servire per il lettore aggiungere a questo punto alcune considerazioni sulla distribuzione e disposizione delle percussioni in orchestra.

I principi generali sopra esposti servono soprattutto a tenere un filo logico nella disposizione delle percussioni, seguendo la loro natura acustico-musicale e il criterio del numero di esecutori a cui sono affidate. Il compositore è infatti spesso costretto a scegliere fra due strade che presentano entrambe qualche rischio:

1. Scrivere le percussioni che vuole e lasciare totale libertà agli esecutori per quanto riguarda il loro stesso numero e la disposizione degli strumenti. Il rischio è che, non tenendo troppo conto di considerazioni pratiche, finisca per scrivere un pezzo che richiede un numero eccessivo di percussionisti.

2. Definire in anticipo gruppi di percussioni affidati a un numero preciso di esecutori. Il rischio è di non prevedere problemi di spazio, abitudini consolidate, e di vedersi di conseguenza cambiare all'ultimo momento le accurate disposizioni fornite.

Il criterio su cui orientarsi per questa scelta è in qualche modo implicito nel testo della composizione, e si può riassumere prendendo tre casi-tipo:

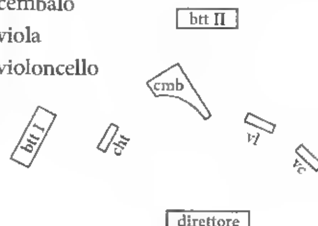
a) Il pezzo si limita a qualche colpo di piatti e di grancassa, e a un passaggio o due di vibrafono o di glockenspiel. Oltre ai timpani suonano simultaneamente un massimo di due percussioni, e i loro interventi sono molto distanziati. In questo caso il compositore non si deve preoccupare di nulla, e si limita a seguire i criteri suggeriti qui per quanto riguarda la disposizione grafica.

b) Il pezzo usa un numero significativo di percussioni, ma al massimo tre simultaneamente. Gli interventi delle diverse percussioni sono distanziati e caratterizzano sezioni o movimenti diversi del pezzo. In questo caso vale quanto detto sopra, ma è bene che il compositore annoti (mentalmente o scrivendolo) le percussioni che intende usare, e tenga conto di una disposizione ideale, possibilmente ispirata a una concreta orchestra, cosa che gli eviterà ad esempio di far suonare insieme strumenti troppo vicini, con conseguente "ingorgo" di percussionisti. Se riesce anche a raggruppare gli strumenti per esecutore, seguendo il criterio dell'affinità degli strumenti e delle bacchette, tanto meglio.

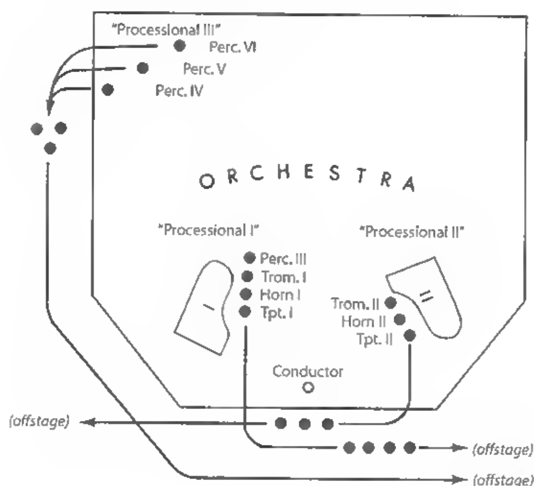
Es. 14-11. W. Kotoński, *a battere*

batteria I
3 piatti (alto, medio, basso)
hi-hat
2 cymb. antiques (in Si e Sib)
4 cow bells
tam-tam (medio grande)
batteria II
3 piatti (alto, medio, basso)
cow bell
triangolo
Almglocke (la più grossa)
gong giavanese (o gran tam-tam)
piatto (posto orizzontalmente sul timpano a ped.)

batteria III
3 piatti (alto, medio, basso)
hi-hat
4 Almglocken
2 cymb. antiques (in Mi e Fa)
chitarra
cembalo
viola
violoncello



Es. 14-12. Crumb, *Echoes of Time and the River*



---

c) Il pezzo usa molte percussioni. Si trovano a suonare simultaneamente vari strumenti ad altezza determinata, seguiti da membrane qualche battuta dopo; le percussioni sono decisive per il linguaggio musicale del compositore. In questo caso è essenziale prevedere una disposizione, o almeno un elenco di strumenti attribuito a singoli esecutori, e scriverla in partitura. È vero che ci sono certe abitudini consolidate, ma se la disposizione è sensata, e magari ben consigliata da un professionista, i percussionisti capiranno che il compositore ha cercato la soluzione migliore. Si potranno comunque verificare problemi imprevisti di spazio (specialmente nelle buche dei teatri) tali da richiedere una modifica: poco male, la disposizione suggerita dal compositore servirà comunque da guida.

In tutti i casi, è meglio consegnare all'orchestra una o due parti staccate in più del numero di esecutori previsto. [n.d.c.]

Es. 14-13. Berio, *Circles*

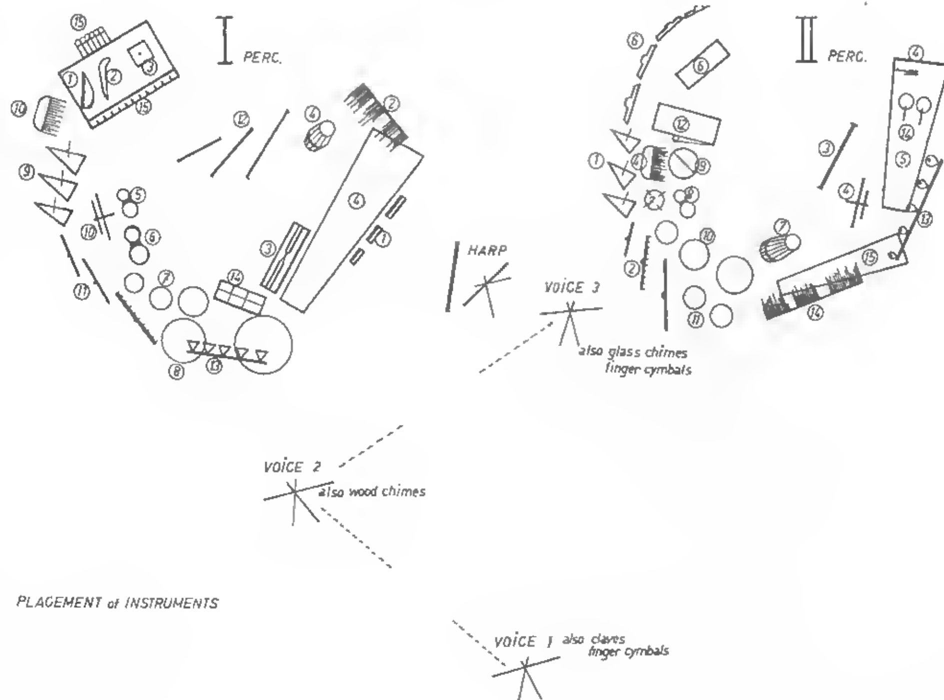
PERC. I
3 wood blocks ① also guiro
mexican bean ② also wood chimes
log drum ③ also sand block
marimbaphone ④
2 small bongos ⑤
2 large bongos ⑥ also 1 tablas
3 tom tom ⑦
2 small timpani ⑧
3 triangles ⑨
hi hat ⑩ also glass chimes
3 susp. cymbals ⑪ the lower with „sizzles"
3 tam tam ⑫
5 cencerros ⑬
lu jon ⑭
6 susp. chimes (campane) ⑮ also celesta (sounds 1 oct. higher)

VOICE
approx. pitch (optional exact pitch)
spoken
on the breath
beats the tempo
gives attacks
hand clap

HARP

PERC. II
3 triangles ①
3 susp. cymbals ② the medium with „sizzles"
1 tam tam ③
hi hat ④ also glass chimes & clap cymbals
vibraphone ⑤
4 chinese gongs ⑥ also glockenspiel
tamburo basco ⑦ also 1 tablas
2 bongos ⑧
snare drum ⑨
3 tom tom ⑩
2 congas ⑪
foot pedal bass drum ⑫
5 temple blocks ⑬
maracas ⑭ also wood chimes
xylophone ⑮ (sounds 1 oct. higher)

* sticks:
1. hard
2. soft
3. wood
4. metal
5. brushes



Varietà di uso delle percussioni

Vedremo ora i cinque modi principali in cui le percussioni sono state usate nella musica occidentale, negli ultimi secoli:

1. per simulare musica di marcia (per esempio, "alla turca") o per dare un sapore etnico (ciò non si applica all'uso antico dei timpani);
2. per sottolineare accenti e ritmi;
3. per costruire o far culminare un climax o un *crescendo* orchestrale;
4. per dare uno spettacolare inizio a un lavoro (come il colpo di piatti all'inizio del Preludio della *Carmen* di Bizet);
5. per dare colore a certi passaggi attraverso raddoppi di altri strumenti dell'orchestra.

Inoltre, vista l'espansione della sezione e la crescente abilità dei moderni professionisti, i compositori hanno usato gli strumenti a percussione, in particolare quelli ad altezza determinata, come una sezione indipendente dell'orchestra in alternanza con altre. Questa sezione così ricca di colori dell'orchestra moderna ha molti altri usi, ma questi sono i più importanti.

Vediamo alcuni esempi tratti dalla letteratura orchestrale. Nella nostra analisi prenderemo in considerazione anche l'arpa e le tastiere, perché spesso suonano insieme alle percussioni. Dal momento che ci interessa soprattutto la scrittura orchestrale – e non il repertorio solistico o da camera – ometteremo lavori come *Ionisation* di Varèse, che è per sole percussioni.

Simulazione di marce e di musica etnica

Un esempio tratto dalla *Nona Sinfonia* di Beethoven mostra il tipico gruppo di percussioni per marcia (detto anche "degli strumenti turchi"), estremamente diffuso fra i compositori classici e romantici al fine di evocare lo spettro di soldati in marcia, guerre e ogni sorta di conflitti. Si noterà che i timpani non sono usati, perché non erano considerati parte di tale gruppo di percussioni; al tempo di Beethoven i timpani erano già membri abituali dell'orchestra.

La variazione comincia con la grancassa che rinforza i fagotti e il controfagotto, e quattro battute dopo anche i clarinetti e i corni. Alla grancassa si aggiunge il triangolo con i piatti, a b. 13, quando entra il tema affidato a legni e corni. È tradizione suonare questa parte come un graduale *crescendo*, come se una banda si avvicinasse a noi da lontano.

Es. 14-14. Beethoven, *Sinfonia n. 9*, IV mov., Alla Marcia, bb. 1-33

CD-5/TR. 9

Allegro assai vivace (♩. = 84)
Alla Marcia

1

Ott.
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Si♭
2 Fg.
Cfg.
2 Cr. in Re
2 Cr. in Si♭
Trb. 1 tacet
2 in Si♭
Timp.
Trg.
Pt.
G.C.
T. solo
T. 1
Coro T. 2
B.
Vl.
Vle
Vlc.
Cb.

pp pp pp pp pp

11

2 Fl. Ott.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cfg.
Cr. in Si♭
Trb. in Si♭
Trg.
Pt.
G.C.

pp *pp sempre*

18

2 Fl. Ott.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cfg.
Cr. in Si♭
Trb. in Si♭
Trg.
Pt.
G.C.

24

2 Fl. Ott.

Ob.

Cl. in Si♭

Fg.

Cfg.

Cr. in Si♭

Trb. in Si♭

Trg.

Pt.

G.C.

Vl.

Vle

Vlc. Cb.

pp

pp

pp

pp

30

2 Fl. Ott.

sempre pp

Ob.

sempre pp

Cl. in Si♭

sempre pp

Fg.

sempre pp

Cfg.

sempre pp

Cr. in Si♭

sempre pp

Trb. in Si♭

Trg.

sempre pp

Pt.

sempre pp

G.C.

sempre pp

Nel seguente esempio, tratto dal *Capriccio spagnolo* di Rimskij-Korsakov, il tamburo basco e le nacchere (castagnette) suonano con altri strumenti (triangolo, tamburo militare e piatti) per evocare la musica di danza della Spagna.

CD-5/TR. 10

Es. 14-15. Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, IV mov., bb. 78-98

82 P

Ott.
2 Fl.
2 Ob.
Cl. in Si♭
Cl. in La
2 Fg.
4 Cr. in Fa
2 Trb. in La
Timp.
Trg.
T. mil.
Pt.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

sf mf f p pp a 2 arco pizz. div. 8va

86

Ott.

2 Fl.

2 Ob.

Cl. in Si♭

Cl. in La

2 Fg.

4 Cr. in Fa

Timp.

Trg.

T. mil.

Pt.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

90

Q

Ott.

2 Fl.

a 2

ff

2 Ob.

ff

Cl. in Si♭

Cl. in La

ff

2 Fg.

a 2

4 Cr. in Fa

a 2

f

f

2 Trb. in La

f

4 Tbn.

f

f

Timp.

f

Trg.

T. ba.

T. mil.

Pt.

mf

G.C.

mf

Vl. 1

ff

Vl. 2

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

ff

Vle

pizz. arco

pizz. arco

ff

Vlc.

ff

pizz. arco

pizz. arco

Cb.

ff

94

Ott.
2 Fl.
2 Ob.
Cl. in La
2 Fg.
4 Cr. in Fa
2 Trb. in La
4 Tbn.
Timp.
Trg.
T.ba.
T. mil.
Pt.
G.C.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

pizz. arco

pizz.

Usare le percussioni in questo modo è diventato un cliché dei compositori del Settecento e dell'Ottocento, cosa che non ha impedito la creazione di eccellenti lavori, come *España* di Chabrier. Gli stessi strumenti sono stati usati per evocare varie regioni del Mediterraneo, come l'Italia e perfino il Marocco, in composizioni quali *Capriccio italiano* di Čajkovskij ed *Escales* di Ibert.

Sottolineatura di accenti e ritmi

La seconda modalità comune d'utilizzo delle percussioni è finalizzata a sottolineare l'attività ritmica o a conferire chiarezza e pulizia agli accenti. Alcuni passaggi in *Appalachian Spring* di Copland illustrano adeguatamente un uso creativo di diversi strumenti a percussione a questo scopo.

1. Lo xilofono accentua tutta la parte dei violini, mente il tabor (un tipo di tamburo da parata) appoggia l'accento grave dei corni chiusi alle bb. 53-4.

Es. 14-16. Copland, *Appalachian Spring*, bb. 51-4

CD-5/TR. 11

2. Il pianoforte sottolinea lo *sforzando-piano* degli archi a b. 56.

CD-5/TR. 12

Es. 14-17. Copland, *Appalachian Spring*, bb. 55-61

3. Il wood block aiuta gli accenti sincopati dei violini.

Es. 14-18. Copland, *Appalachian Spring*, bb. 225-8

CD-5/TR. 13

225 Fast ♩ = 132

Fl. 1
Ott.
2 Ob. — a 2
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2 in Si♭
2 Fg. — a 2 Soli
2 Trb. in Si♭ — 2.
2 Tbn. — 1. *non legato*
Trg. / Wood Bl. — Wood Bl. … Trg.
Vl. 1 — pizz.
Vl. 2
Vle
Vlc. — pizz.

mp *mf* *p* *f*

4. Il triangolo intensifica la scala che porta a un accento a b. 235; quindi il tamburo militare, prima con le spazzole poi con le bacchette sul bordo, sottolinea le sincopi, con un effetto di leggero battere.

CD-5/TR. 14

Es. 14.19. Copland, *Appalachian Spring*, bb. 229-44

Allegro
229
Fl. 1
Ott.
2 Ob.
a 2
mf
Cl. 1 in Si♭
mf
Cl. 2 in Si♭
mf
2 Fg.
a 2
f
1. *non legato*
f
2 Cr. in Fa
2. con sord.
2 Tbn.
1.
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
f
Vlc.
f
arco

233

Fl. 1

Ott.

2 Ob.

Cl. 1 in Si♭

Cl. 2 in Si♭

2 Fg.

2 Cr. in Fa

2 Trb. in Si♭

T. mil.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

mf f a 2 (cuivré) Change to A Cl. 2. secco p 1. Solo Trg. Spazzole su T. mil. sf div. secco p secco

237

2 Ob.

Cl. in La

2 Fg.

2 Trb. in Si♭

T. mil.

Vl. 2

Vle

1. Solo mf mp 1. secco p

241

Fl. 1 — *mf*

Ott. — *mf*

2 Ob.

Cl. in La — Solo — *mf*

Cl. in La — *secco* — *p* — *mp*

2 Fg. — *mp*

T. mil. — Bacchetta (sul bordo)

Pf. — *mp*

Vl. 1 — arco — *mp*

Vl. 2 — unis. — *mp*

Vle — div. — *mp*

5. In questo passaggio dal ritmo trascinante le claves sottolineano gli accenti sugli acuti, con il loro colore legnoso e secco.

Es. 14-20. Copland, *Appalachian Spring*, bb. 375-82

CD-5/TR. 15

Allegro
376
Fl. 1
Ott.
2 Ob.
a 2
Cl. 1 in Sib
Cl. 2 in Sib
2 Fg.
a 2
senza sord. a 2
2 Cr. in Fa
senza sord. a 2
2 Trb. in Sib
senza sord. a 2
2 Tbn.
Claves
Arpa
Pf.
Vl. 1
Vl. 2
Vle

Quando il passaggio ritorna, alla fine della sezione (qui non riportata), Copland aggiunge xilofono e archi, sottolineando il punto culminante con una serie di colpi dei timpani, aiutati dai contrabbassi pizzicati.

Creare un punto culminante

Molti compositori hanno usato le percussioni per creare il culmine di un *crescendo* orchestrale o per sostenerlo. Le percussioni possono aiutare tale costruzione attraverso l'uso di un ostinato o con vari tipi di gesti ripetuti; in alternativa, le percussioni possono anche essere risparmiate fino al momento culminante. Dei tre ottimi esempi qui citati, i primi due mostrano come usare le percussioni per creare un climax, il terzo come confermarlo all'ultimo minuto. Si potrebbero citare molti altri esempi di questo tipo, come nell'Ouverture del *Rienzi* di Wagner (bb. 47-65), nel *New England Triptych* di William Schuman (I mov., bb. 235-69) o in *...and the mountains rising nowhere* di Joseph Schwantner (bb. 91-120).

Costruire e sostenere un punto culminante

Debussy, *Nocturnes*, "Fêtes". A [10] ha inizio nei timpani un ritmo in ottavi, costante e dolce, aiutato dalle arpe e dagli archi pizzicati. Continua sotto il tema fino a [11], quando i timpani passano a singoli colpi sui due battere. Un costante *crescendo* accompagna i frammenti melodici dei legni e dei corni da [12] a [13], finché l'ostinato dei timpani volge verso la figura ritmica principale, che guida al punto culminante a [14]. I timpani sono aiutati in questa costruzione da due altre percussioni: il tamburo militare, che entra due battute prima di [13], e i piatti a [13].

CD-5/TR. 16

Es. 14-21. Debussy, *Nocturnes*, "Fêtes", da [10] a [14]

10
Modéré mais toujours très rhythmé
Arpa 1
PPP
Arpa 2
PPP
Timp.
PPP
Vlc.
pizz.
Div.
pizz. PP
Vlc.
PP
Div.
pizz.
Cb.
PPP

Trb. in Fa

(sourdines)

pp

pp

3

Arpa 1

Arpa 2

Timp.

Vlc.

Div.

Vlc.

Cb.

un peu rappoché

Trb. in Fa

Arpa 1

Arpa 2

Timp.

Vlc.

Vlc.

Cb.

11

Fl. 1, 2

Ott.

2 Ob.

C. ing.

2 Cl. in Si♭

3 Fg.

p peu a peu

Trb. in Fa

Arpa 1

Arpa 2

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Vlc.

Cb.

pizz.

Div.

Unis.

peu a peu

12

Fl. 1, 2

cresc.

Ott.

cresc.

2 Ob.

cresc.

C. ing.

cresc.

2 Cl. in Si♭

cresc.

3 Fg.

cresc.

Cr. in Fa

f

f

Timp.

Div.

Unis.

Vl. 1

cresc.

Vl. 2

cresc.

Vle

cresc.

Vlc.

cresc.

Vlc.

cresc.

Cb.

cresc.

Fl. 1, 2
Ott.
2 Ob.
C. ing.
2 Cl. in Si♭
3 Fg.
Cr. in Fa
Timp.
T. mil.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Vlc.
Cb.
cresc.
mf molto cresc.
molto cresc.
Unis.

13

Fl. 1, 2

2 Ob.

2 Cl. in Si♭

Fg. 1, 2

Cr. in Fa

Trb. in Fa

Tbn. 1, 2

Tbn. 3 Tu.

Arpa 2

Timp.

Pt.

T. mil.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

a 2

f vibrant sans dureté

arco

arco Div.

Fl. 1, 2

2 Ob.

2 Cl. in Si♭

Fg. 1, 2

Cr. in Fa

Trb. in Fa

Tbn. 1, 2

Tbn. 3
Tu.

Arpa 2

Timp.

Pt.

T. mil.

(8va)

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Fl. 1, 2
2 Ob.
C. ing.
a 2
2 Cl. in Si♭
Fg. 1, 2
Cr. in Fa
Trb. in Fa
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Arpa 2
Timp.
Pt.
T. mil.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Unis.
Vlc.
Cb.

14

Fl. 1, 2
2 Ob.
C. ing.
2 CL. in Si♭
3 Fg.
Cr. in Fa
Trb. in Fa
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Timp.
Pt.
T. mil.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

a 2

ff très soutenu

pp

Div.

Il climax si interrompe all'improvviso quando il tempo cambia in $\frac{6}{8}$ alla fine dell'esempio, e il materiale ascoltato all'inizio del pezzo fa il suo ritorno (qui non riportato).

Warren Benson, *Symphony for Drums and Wind Orchestra.* Segue ora un inconsueto e interessante esempio di lungo punto culminante, tenuto vivo dalle sole percussioni. L'orchestra scompare dopo il climax a [N], ma i motivi ripetuti nelle percussioni, precedentemente ascoltati separati e adesso insieme, creano un efficace prolungamento del culmine. La soluzione di lasciar finire un movimento con le percussioni è certamente moderna, e questo inconsueto "decadimento lento" è particolarmente convincente.

CD-5/TR. 17

Es. 14-22. W. Benson, *Symphony for Drums and Wind Orchestra*, III mov., da 3 bb. prima di [M] alla fine

N

Solo drums to end

Ott.
Fl.
Ob.
C. ing.
Cl. in Mi♭
Cl. in Si♭
1., 2., 3.
4., 5., 6.
Cl. b.
Fg.
Cfg.
Cr.
Trb.
Tbn.
Tu. cb.
Arpa 1
Arpa 2
l.v.
gliss.
Pf.
gliss.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
sub mp
Perc. 3
Perc. 4
Cymb.
l.v.
Perc. 5

Timp.
Perc. 1
Perc. 3

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Field dr.
Perc. 4

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
2 wood stix R L L R L L R
Perc. 5

Dying away gradually to end—
maintain tempo and accent

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Perc. 5

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Perc. 5

silence

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Perc. 5

Tenere in serbo le percussioni per il punto culminante

Alla fine della *Seconda Sinfonia* di Brahms si trova uno dei punti culminanti più abilmente e magistralmente calcolati; la rinuncia a usare i timpani è infatti premiata con uno dei finali più potenti e appassionanti della letteratura orchestrale. Naturalmente l'ottima scrittura degli ottoni (trombone, tuba) aiuta, ma è l'entrata ritardata dei timpani a dare il contributo decisivo.

CD-5/TR. 18

Es. 14-23. Brahms, *Sinfonia n. 2*, IV mov., da b. 392 alla fine

Allegro molto

392

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in La

2 Fg.

2 Cr. in Re

2 Cr. in Mi

2 Trb. in Re

Tbn. 1, 2

Tbn. 3 Tu.

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc. Cb.

400

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in La

2 Fg.

2 Cr. in Re

2 Cr. in Mi

2 Trb. in Re

Tbn. 1, 2

Tbn. 3 Tu.

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc. Cb.

408

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in La
2 Fg.
2 Cr. in Re
2 Cr. in Mi
2 Trb. in Re
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. Cb.

416

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in La
2 Fg.
2 Cr. in Re
2 Cr. in Mi
2 Trb. in Re
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. Cb.

Creare un inizio spettacolare

Abbiamo già accennato al fatto che un momento importante dal punto di vista drammatico può anche trovarsi all'inizio di un pezzo o di un movimento; a tal fine le percussioni possono rivelarsi dei formidabili strumenti per "aprire le orecchie". Citeremo alcuni inizi con vari strumenti a percussione.

Rossini era un grande uomo di spettacolo, e non a caso decise di aprire la sua famosa Ouverture della *Gazza ladra* con un effetto d'eco eseguito sul tamburo militare. Si dice che la tradizione di avere due esecutori per suonare il passaggio in antifonia risalga alle prime esecuzioni, ed è tuttora seguita, anche se non trova indicazione in molte edizioni della partitura. Un tamburo militare è posto a sinistra dell'orchestra e suona nel *forte* la prima battuta, un altro è situato a destra e gli fa eco in *piano*. Poi i due suonano insieme a b. 3 per realizzare un *crescendo* verso il *fortissimo*.

Es. 14-24. Rossini, *La gazza ladra*, Ouverture, bb. 1-12

CD-5/TR. 19

1
Maestoso marziale

Ott.
Fl.
Ob.
Cl. in La
Fg.
2 Cr. in Mi
2 Cr. in Sol
Trb. in La
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tu.
Timp.
Trg.
T. mil.
G.C.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

ff f p mf 3

7

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. in La

Fg.

2 Cr. in Mi

2 Cr. in Sol

Trb. in La

Tbn. 1, 2

Tbn. 3
Tu.

Timp.

Trg.

T. mil.

G.C.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Non è necessario che le percussioni suonino forte per risultare spettacolari. All'inizio del suo *Concerto per violino*, Beethoven scrive un gesto musicale piuttosto nuovo: i timpani introducono l'intero lavoro, emergendo dal silenzio con un motivo di quattro note suonato molto piano, cosa che crea un'atmosfera piuttosto misteriosa. Pochi lavori, o forse nessuno, prima di questo hanno usato lo stesso effetto, e molti critici dell'epoca lo hanno trovato piacevolmente nuovo.

Es. 14-25. Beethoven, *Concerto per violino e orchestra op. 61*, I mov., bb. 1-10

CD-5/TR. 20

Un colpo di piatti è un mezzo sicuro per cambiare istantaneamente atmosfera o per risvegliare l'attenzione del pubblico dopo un movimento lento o dolce. Il colpo di piatti più lungo, all'inizio del finale della *Quarta Sinfonia* di Čajkovskij, riesce certamente in questo scopo; con un colpo breve i piatti concludono poi la prima frase a b. 4, e con un nuovo colpo lungo fanno ripartire la ripetizione che comincia a b. 5. Qui entra di nuovo in gioco la tradizione: alle bb. 1 e 5 è scritto un ottavo, ma l'esecutore di solito lascia vibrare i piatti; a b. 4 si trova la stessa notazione ma i piatti sono smorzati immediatamente in modo da non invadere la pausa del terzo e quarto tempo. Per assicurarsi due diversi modi di esecuzione, il compositore o orchestratore potrebbe scrivere una legatura o l'indicazione *l.v.* alle bb. 1 e 5, e un punto di staccato sulla nota di b. 4; in tal modo le sue intenzioni sarebbero immediatamente chiare all'esecutore.

CD-5/TR. 21

Es. 14-26. Čajkovskij, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 1-8

Allegro con fuoco

Ott.
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
1, 2 Cr. in Fa 3, 4
Trb. in Fa
2 Tbn. T.
Tbn. B. Tu.
Timp.
Pt. G.C.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

5

Ott.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. in Si♭

Fg.

1, 2

Cr. in Fa

3, 4

Trb. in Fa

2 Tbn. T.

Tbn. B.
Tu.

Timp.

Pt.
G.C.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Šostakovič scrive un efficacissimo attacco per il Finale della sua *Quinta Sinfonia*: emergendo da un gigantesco *crescendo* a b. 1, i timpani sovrastano l'intera orchestra e costruiscono un ostinato in ottavi sotto l'esposizione del tema principale. Per tutti coloro che hanno ascoltato quest'opera la potenza di un simile attacco è letteralmente indimenticabile.

CD-5/TR. 22

Es. 14-27. Šostakovič, *Sinfonia n. 5*, IV mov., a 97

Colorare note e frasi

Le percussioni sono spesso usate per dare colore a certe note o a certi ritmi suonati da altri membri dell'orchestra. Nel seguente esempio di Stravinsky, un'intera parte del lavoro, colorata da timpani, grancassa e tam-tam, dà l'effetto di una solenne processione (*cortège*).

Es. 14-28. Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, parte I, "Cortège du sage", bb. 1-14

CD-5/TR. 23

1 Pesante
Fg. 1, 2
Fg. 3
Cfg. 1, 2
2. 1.
p stacc.
1., 2., a 2
1, 3
2, 4
Cr.
3., 4., a 2
5
6
mf
a 2
Tu. 1, 2 in Si♭
a 2
Tu. B. 1, 2
bacch. dura, sempre stacc.
Timp.
mf
G.C.
sempre marc.
3 Soli *stacc.*
Vlc. div.
mf
3 Soli
Cb. div.
mf

5
Ob. 1, 2
sempre poco sf
Fg. 1, 2
mf
Fg. 3
mf
Cfg. 1, 2
2.
mf
1.
mf
1, 3
2, 4
Cr.
5
6
Tu. 1, 2 in Sib
Tu. B. 1, 2
Timp.
G.C.
Tam-Tam
mf sempre marc.
Vle
div.
div.
mf
Vlc.
div.
Tutti div.
Cb.
div.
Tutti div.

9
Ob. 1, 2
Fg. 1, 2
f
Fg. 3
f
2.
Cfg. 1, 2
f
1.
f
1, 3
2, 4
Cr.
a 2
a 2
5
6
Tu. 1, 2 in Si♭
Tu. B. 1, 2
Timp.
G.C.
Tam-Tam
Vle
div.
Vlc.
div.
Cb.
div.

13
Fl. 1, 2
Fl. 3
Fl. in Sol
Ob. 1, 2
1., 2., a 2
3., 4., a 2
(non legato)
C. ing.
Cl. in Re
Cl. 1, 2 in Si♭
stacc.
Cl. B. 1, 2 in Si♭
stacc.
Fg. 1, 2
Fg. 3
Cfg. 1, 2
1, 3
2, 4
Cr.
5
6
Trb. picc. in Re
Trb. 1, 2 in Do
Trb. 3 in Do
Trb. 4 in Do
(non legato)
sempre
Tbn. 1
Tbn. 2, 3
Tu. 1, 2 in Si♭
maestoso
Tu. B. 1, 2
Timp.
G.C.
Tam-Tam
Guiro
cir. sim.
Vl. 1
sul pont. sino al segno
Vl. 2
unis.
Vle div.
unis.
Vlc. div.
unis.
Cb. div.

L'eterea qualità del finale del seguente pezzo di Debussy è ampiamente rafforzata dalla presenza dei *cymbales antiques* (crotali), che raddoppiano la nota pedale mi del terzo corno su una figura cadenzale leggermente dissonante e tipicamente francese. I crotali diventano alla fine del brano il colore strumentale dominante.

Es. 14-29. Debussy, *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*, bb. 106-10

CD-5/TR. 24

Nel prossimo esempio, Leslie Bassett usa due tastiere e l'arpa per colorare ogni cambio di accordo negli archi acuti.

CD-5/TR. 25

Es. 14-30. L. Bassett, *Variations for Orchestra*, da 1 b. prima di [PP] a 4 bb. dopo

La seguente piccola variazione sul ritmo di danza è un meraviglioso esempio di impiego delle percussioni come parte integrante del materiale musicale. L'intera sezione, usata con grande semplicità e gusto, colora tutta l'atmosfera del pezzo e prende perfino possesso del materiale tematico. Nell'Es. 14-31 i timpani sottolineano la parte di tema d'apertura affidata agli archi pizzicati, e il sorvegliato uso del wood block entra a far parte integrante del tema, tornando ogni volta insieme al pizzicato degli archi. A b. 821 (Es. 14-32) la parte precedentemente sorvegliata del wood block si estende a un assolo, dando al brano una conclusione molto soddisfacente.

Es. 14-31. Bernstein, *Fancy Free*, "Danzon", bb. 737-43

CD-5/TR. 26

CD-5/TR. 27

Es. 14-32. Bernstein, *Fancy Free*, "Danzon", bb. 820-30

♩ = 120

820

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. in Si♭

Fg.

W. Bl.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

pizz.

p

pp

825
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cr. in Fa
Trb. in Si♭
Tbn.
Tu.
Timp.
W. Bl.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
pp
ppp
p
f
sfz
ff
arco

Parte seconda

ORCHESTRAZIONE

15
SCRIVERE PER ORCHESTRA

Scrivere per orchestra è pensare per orchestra. Quando si ha a che fare con uno strumento così composito è essenziale avere familiarità con il carattere e le qualità delle sue singole componenti: l'estensione e i limiti di ogni strumento, così come l'effetto che ognuno di essi potrà avere da solo e in combinazione con altri; il timbro, la forza e il carattere di ogni segmento dell'estensione di uno strumento sono fattori cruciali nella creazione di combinazioni di colori orchestrali.

Il critico d'arte Jacques Maroger ha detto: «I più grandi coloristi hanno sempre ottenuto il massimo di brillantezza e vibrazioni con il minimo dei colori»[1]. È un'affermazione utile da ricordare quando studiamo l'uso dell'intera orchestra: gli orchestratori privi di esperienza talvolta usano una tale varietà di effetti diversi, in un flusso costante di colori e di trame sonore, da mettere in serio pericolo la solidità strutturale del lavoro. Vedremo invece che bilanciare accuratamente i colori orchestrali e definire gli elementi musicali grazie all'orchestrazione aiuta a chiarire il pensiero musicale e produce anche il suono migliore. I grandi orchestratori del passato e del presente hanno sempre saputo che un ascoltatore si può stancare facilmente della monotonia creata da tutte le sezioni dell'orchestra che suonano contemporaneamente per troppo tempo, in un *tutti* orchestrale che non finisce mai; gli orchestratori privi di esperienza cadono tuttavia facilmente in questa trappola.

Una delle funzioni principali dell'orchestrazione di un brano di significativa lunghezza è aiutare a chiarirne la forma[2]. In questo capitolo esamineremo come alcuni tra i massimi orchestratori hanno realizzato i *tutti* più efficaci, distribuito il materiale di primo piano, secondo piano e sfondo, trattato una parte polifonica e affrontato nuove tecniche come il puntillismo o la melodia di timbri (*Klangfarbenmelodie*). Isoleremo gli elementi strutturali più importanti di ciascuno di questi

---

[1] Citato da Joyce Cary in *Art and Reality. Ways of the Creative Process*, New York, Harper Brothers 1958, p. 107.

[2] L'orchestrazione, per quanto ricca di immaginazione e di colore, non può salvare un pezzo mal scritto: «Solo ciò che è ben scritto può essere ben orchestrato», in Nikolaj Rimskij-Korsakov, Prefazione a *Principles of Orchestration*, a cura di M. Steinberg, trad. ingl. E. Agate, New York, Kalmus 1922, p. VII (New York, Dover 1964).

passaggi e ne esamineremo la scrittura orchestrale. Studiare questi estratti tenendo presente il contesto formale più ampio del lavoro, compresi i principali temi o gesti (melodici, ritmici, armonici), può rivelare come le varie tecniche di orchestrazione usate da questi compositori sono effettivamente servite a rafforzare le strutture formali delle loro composizioni.

Il *tutti* all'unisono e all'ottava

Cominceremo con l'esaminare le tecniche di scrittura del *tutti*. Il termine *tutti* si riferisce all'uso simultaneo di buona parte o della totalità degli strumenti dell'orchestra. Normalmente si possono trovare due differenti tipi di *tutti*: quello "parziale", ottenuto utilizzando una parte degli strumenti a disposizione, e quello vero e proprio, a cui partecipano tutti gli strumenti.

Gli esempi che seguiranno nelle prossime pagine mostrano efficaci *tutti* creati attraverso l'uso degli unisoni e delle ottave. Esamineremo i due tipi separatamente, al fine di evidenziare i diversi mezzi adatti a ottenere un effetto così potente.

Il *tutti* all'unisono

I *tutti* strettamente all'unisono non sono molto numerosi, a causa dei limiti delle diverse estensioni strumentali. Nel *tutti* "parziale" all'unisono dell'Es. 15-1 (D'Indy, *Istar*) vediamo che l'autore ha omesso i flauti e gli oboi, perché la loro estensione non è abbastanza grave per suonare l'intero passaggio. Un compositore di oggi, tuttavia, potrebbe usare gli oboi per enfatizzare lo ***sf*** a b. 211, insieme forse a una tromba con sordina per dargli un tocco particolare; potrebbe anche far suonare l'intero passaggio alle trombe, che però non sarebbero nel loro registro migliore. Si noti che i tromboni nella versione originale sono segnati ***ppp*** per evitare che sovrastino l'intera orchestra. Le note dei violini, che qui sono tutte assegnate alla quarta corda, rafforzano la potenza dell'unisono. La ragione per cui il compositore ha lasciato fuori i contrabbassi, anche se per la loro estensione avrebbero potuto partecipare all'unisono, risiede nella difficoltà di mantenere una buona intonazione nel registro acuto; d'altra parte il loro debole suono in tale registro non avrebbe contribuito di molto alla sonorità generale.

Le diverse articolazioni delle linee degli archi e dei tromboni, così come il tremolo delle viole (stranamente l'unico strumento a effettuarlo), aggiungono tensione alle levigate linee legate dei legni e dei corni. Queste correnti sotterranee di idee aggiungono un sottile sapore a un'esposizione per altri versi piuttosto semplice.

Es. 15-1. D'Indy, *Istar*, bb. 206-16 (archi non presenti nella registrazione)

CD-5/TR. 28

Moderato 207

C. ing. *f sempre*

Cl. a 2 *f sempre*

Cl. b. *f sempre*

Fg. *f sempre*

Cr. a 2 *f sempre*

Tbn. a 2 *PPP*

Timp. *P*

Arpa *P*

Vl. 1 4e corde *f et bien chanté*

Vl. 2 4e corde *f et bien chanté*

Vle *f et bien chanté*

Vc. *f et bien chanté*

Cb. pizz. *P*

Il *tutti* in ottave

L'Es. 15-2 mostra un vero e proprio *tutti* in ottave, nella *Prima Sinfonia* di Barber, che comincia a b. 130, al punto culminante, cioè la chiusura della prima parte. L'autore orchestra il *crescendo* aggiungendo gli ottoni e i timpani per raddoppiare il re suonato dal resto dell'orchestra. L'unisono in *crescendo* raggiunge il punto culminante alle bb. 131-2, dove il motivo germinale del lavoro si ripresenta su varie ottave. I timpani da soli reiterano l'idea a b. 133, seguiti da un glissando orchestrale all'unisono/ottava. Qui Barber amplia con maestria i raddoppi per sfruttare una maggior varietà di timbri strumentali.

Facciamo caso ai dettagli:

1. Se ascoltiamo tutto il pezzo notiamo che il salto di ottava è un gesto importante in questa prima parte della sinfonia. Barber avrebbe potuto sfruttare questa caratteristica nelle battute che abbiamo preso in esame, scrivendo un salto di ottava nei corni, nei tromboni gravi e nella tuba, per aiutare il *crescendo* di b. 130, ma non l'ha fatto. Forse temeva di rendere eccessivo il gesto. Ma a b. 135 i corni suonano nel registro acuto, perciò possiamo pensare che ha tenuto in serbo l'intera forza del loro suono per il glissando discendente.
2. Giustamente non usa l'ottavino e il flauto nel glissando discendente per sostituire i violini, così non saranno costretti a uscire di scena proprio sul si♭^{2}, che è la nota più acuta di b. 136, e non è compresa nella loro estensione.
3. Anche i tromboni e la tuba sono omessi a b. 135, perché renderebbero il glissando troppo pesante. Inoltre non possono suonare il re acuto, già intensamente sostenuto dai corni acuti.
4. L'entrata del terzo trombone, della tuba e dei timpani sul si♭ grave di b. 136 rinforza il senso conclusivo della frase.

Es. 15-2. Barber, *Sinfonia n. 1*, bb. 128-36

CD-5/TR. 29

♩ = 116

128

Fl. 1
Fl. 2
Ott.
Ob. 1, 2
C. ing.
Cl. 1 in La
Cl. 2 in La
Cl. b.
Fg. 1, 2
Cfg.
Cr. 1, 2
Cr. 3, 4
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tu.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Ve.
Cb.

f marcatissimo

ff

p

131
Fl. 1, 2
Ott.
Ob. 1, 2
a 2
C. ing.
Cl. 1 in La
Cl. 2 in La
Cl. b.
Fg. 1, 2
a 2
Cfg.
1, 2
Cr.
3, 4
gliss.
gliss.
1
Trb. 2
3
1, 2
Tbn.
3
Tu.
Timp.
Solo
Cymb.
Arpa
gliss.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vcl.
Cb.

Il *tutti* su più ottave

L'unisono orchestrale distribuito su più ottave è un effetto da sempre ben noto e spesso usato per introdurre una nuova idea, ricapitolarne una vecchia o, come nell'esempio seguente, per affermare un gesto melodico importante prima del suo sviluppo contrappuntistico. Qui Mozart usa un *tutti* parziale su più ottave, lasciando fuori solo i corni, perché non avrebbero potuto suonare molte note della linea melodica.

Es. 15-3. Mozart, *Sinfonia n. 40*, IV mov., bb. 125-32

CD-5/TR. 30

Allegro assai
125
Fl.
2 Ob.
2 Cl.
2 Fg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Particolarmente interessante in questo *tutti* è la varietà della sua spaziatura. Dapprima i violini primi e secondi suonano all'unisono con il flauto e i due oboi, mentre l'ottava inferiore è orchestrata abbastanza leggermente con le sole viole e i clarinetti; l'ottava ancora inferiore è orchestrata più pesantemente per i violoncelli e i due fagotti, rinforzati ancora un'ottava sotto dai contrabbassi. Poi, a partire da b. 128, Mozart divide l'orchestra diversamente, orchestrando più densamente il registro medio, soprattutto alle bb. 128-9.

Con questa orchestrazione Mozart fa capire chiaramente che l'ascoltatore deve sentire il tema in questo modo:

Es. 15-4. Modo in cui Mozart vuole che suoni il tema

Così, alle bb. 130-2 il flauto, gli oboi e i clarinetti – che raddoppiano i violini l'ottava sopra –, aggiungono chiarezza e brillantezza alla linea melodica degli archi acuti. Da questo sottile cambiamento nei raddoppi possiamo imparare molto sul modo in cui l'orchestrazione aiuta a chiarire le intenzioni del compositore. Se per esempio Mozart avesse messo i legni acuti nello stesso registro dei violini, avrebbe dovuto

rinunciare al flauto e all'oboe sulla nota finale del passaggio (inoltre gli oboi avrebbero dato un colore troppo nasale al do♯[3]). Questi strumenti si trovano molto meglio nel registro in cui sono scritti, e il flauto non è lasciato da solo nel suo registro acuto. Attraverso l'attenta distribuzione delle note fra gli strumenti, Mozart realizza la sua volontà di far sentire il tema come sopra.

Nell'Es. 15-5 possiamo osservare un grande *tutti* beethoveniano sacrificato dai limiti degli strumenti e dalle convenzioni esecutive dell'epoca in cui il pezzo è stato composto, con particolare riferimento alle parti delle trombe, dei corni, dei flauti e dei violini.

CD-5/TR. 31

Es. 15-5. Beethoven, *Sinfonia n. 9*, I mov., bb. 16-21

Allegro ma non troppo

17

Fl. — *ff* — a 2 — *sf*

Ob. — *ff* — a 2 — *sf*

Cl. — *ff* — *sf*

Fg. — *ff* — *sf*

Re
Cr.
Sib — *ff* — *sf*

Trb. in Re — *ff* — *sf*

Timp. — *ff* — *sf*

Vl. 1 — *ff* — *sf*

Vl. 2 — *ff* — *sf*

Vle — *ff* — *sf*

Vlc. — *ff* — *sf*

Cb. — *ff* — *sf*

Se questo potente passaggio fosse scritto oggi probabilmente sarebbe orchestrato diversamente (ma non necessariamente meglio). Per esempio si userebbe un ottavino per suonare l'anacrusi sul re^6 e sottolineare l'importantissima quarta discendente; anche il primo flauto potrebbe suonare il re sopracuto, possibile sugli strumenti odierni; i primi violini potrebbero essere forse scritti un'ottava sopra, in un registro che ai tempi di Beethoven si usava molto di rado; le trombe e tutti e quattro i corni potrebbero suonare tutte le note in ottave con il resto dell'orchestra. Inoltre, con cinque timpani si potrebbe oggi far suonare da tale strumento quasi ogni nota del tema.

Pur non avendo a portata di mano la maggior parte di queste possibilità, Beethoven ha comunque scritto un notevole *fortissimo*. Ha superato con grande abilità i limiti dei corni 3 e 4, delle trombe e dei timpani, utilizzandoli non solo per enfatizzare il re finale della b. 21, ma anche per ricordare le quinte e quarte vuote sentite all'inizio del movimento. Fate caso a quali note sono raddoppiate e quali no, e anche al fatto che i flauti non raddoppiano i violini, gli oboi e i clarinetti all'unisono, ma all'ottava sopra. Questo tipo di pensiero orchestrale è piuttosto avanzato per l'epoca, poiché la parte dei flauti è così acuta da farsi sentire chiaramente all'interno del tessuto orchestrale.

Esaminate ogni linea strumentale separatamente per comprendere esattamente come, sulla base delle vostre conoscenze sull'estensione degli strumenti al tempo di Beethoven, certi strumenti mutano di ottava rispetto alla linea melodica suonata dagli archi. Lo studio dell'orchestrazione di Beethoven in queste battute può insegnare molto sui punti di forza e sulle debolezze di certi registri strumentali, come quello dei flauti che dalla b. 18 in poi sono costretti a raddoppiarsi a vicenda per dare peso alla loro linea; o sulla conduzione delle parti tra oboi e clarinetti (per rafforzare il registro suonato dagli oboi e dal primo clarinetto alla fine della b. 18, il secondo clarinetto esegue un salto di decima, anche se la sua estensione gli avrebbe permesso di continuare all'ottava sotto); o infine sul numero limitato di note a disposizione del corno in Si♭ in questa tonalità.

L'ultimo esempio, di Smetana, comincia con un *tutti* pieno di forza che a b. 8 si trasforma in una vivace figura melodica punteggiata dagli accordi ribattuti degli ottoni; l'armonia sostenuta dagli ottoni dà coesione all'intero *tutti*. I legni e gli archi suonerebbero esuberanti e briosi anche da soli, da b. 8 in poi, ma la luminosità dell'insieme di ottoni esalta tali qualità, rendendo l'atmosfera ancora più festosa.

Come orchestrerebbe questo passaggio un compositore d'oggi? Forse le trombe e i corni potrebbero suonare la melodia in ottave e all'unisono con legni e archi, ma ciò renderebbe troppo fiacchi gli ottavi della melodia, togliendo luminosità al passaggio. Si potrebbero eliminare gli accordi degli ottoni che cominciano a b. 8, o addirittura togliere gli ottoni del tutto, rendendo tuttavia il suono molto più fragile. Si potrebbe aggiungere uno xilofono per dare più nettezza agli attacchi dei legni sugli ottavi della melodia, ma non sarebbe stilisticamente conforme

all'orchestra ottocentesca di Smetana. La soluzione di Smetana dà agli strumenti più agili la possibilità di esibirsi nei registri migliori, e le implicazioni armoniche della melodia in ottavi sono sostenute dagli ottoni, che contribuiscono a creare un'emozionante apertura d'opera.

CD-5/TR. 32

Es. 15-6. Smetana, *La sposa venduta*, Ouverture, bb. 1-12

Vivacissimo

Ott.
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Do
2 Fg.
1, 2 in Fa
Cr.
3, 4 in Do
2 Trb. in Fa
Tbn. T
Tbn. B
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

a 2
ff
f
sf non legato

7

Ott.
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Do
2 Fg.
1, 2 in Fa
Cr.
3, 4 in Do
2 Trb. in Fa
Tbn. T
Tbn. B
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

sf f ff

Distribuzione degli elementi di primo piano, secondo piano e sfondo su tutta l'orchestra

Nei capitoli precedenti abbiamo discusso l'orchestrazione del materiale di primo piano (*foreground*), secondo piano (*middleground*) e sfondo (*background*) per ognuna delle sezioni dell'orchestra, così come in alcune combinazioni di sezioni. In questo capitolo vedremo come può essere utilizzata l'orchestrazione di tutte le forze di cui l'orchestra dispone per rendere più chiari i differenti piani. Tali espressioni – primo piano, secondo piano e sfondo – saranno usate per descrivere quei tipi di scrittura che mostrano il modello tradizionale di melodia con accompagnamento, gli accordi strettamente omofonici, così come i tessuti polifonici fatti di due o più idee diverse, una delle quali è spesso più significativa delle altre.

La scrittura omofonica

In questa sezione studieremo, nei termini della relazione primo piano / sfondo, i seguenti tipi di scrittura omofonica per orchestra:

1. melodia con accompagnamento;
2. distribuzione delle voci e raddoppi all'interno dei singoli accordi;
3. raddoppi e condotta delle parti in un tessuto accordale.

Melodia con accompagnamento

Un efficace ed evidente esempio di melodia accompagnata si trova nel poema sinfonico *Francesca da Rimini* di Čajkovskij (Es. 15-7). La melodia, presentata dal clarinetto solo, fluisce liberamente con un accompagnamento omofonico di archi. Spesso, come in questo caso, il colore dell'accompagnamento contrasta (talvolta in modo plateale) con quello dello strumento melodico solista; in molti casi, tuttavia, un efficace accompagnamento può essere suonato da strumenti uguali o simili a quello che espone la melodia. Qui il pizzicato degli archi contrasta con la melodia del clarinetto, rendendone il suono ancora più caldo; l'indicazione *con sordini* non ha molto valore, poiché il pizzicato non è molto influenzato dalle sordine[3]. Però nel passaggio che comincia con l'anacrusi a b. 340, il suono con sordina degli archi crea un bellissimo contrasto con l'esposizione del clarinetto (i violini riprendono la melodia del clarinetto in ottave, suonando su un accompagnamento di archi gravi e note tenute di fagotto, corno e timpani).

La scelta del momento giusto, la disposizione delle parti e l'assegnazione del colore entrano in gioco contemporaneamente. Due metodi eccellenti per introdurre nuovi elementi melodici, e per assicurarsi che

[3] Semmai la sordina può renderlo leggermente più secco. [n.d.c.]

siano chiaramente percepiti, sono dare a una nuova frase (e alla sua eventuale anacrusi) un nuovo colore strumentale e inserire una pausa prima che entri il nuovo colore. Come vedremo ciò è particolarmente vero nella scrittura polifonica. Nell'esempio di Čajkovskij, il levare verso la b. 340 presenta il nuovo colore dei violini con l'*arco*. Un esempio più estremo è dato dall'introduzione, dove il clarinetto si presenta da solo, creando una lunga anacrusi di otto battute.

Es. 15-7. Čajkovskij, *Francesca da Rimini*, bb. 325-49

CD-5/TR. 33

339

Cl. in La
pp

Fg.
p
2.
mf

Cr. in Fa
1.
p un poco marcato
mf

Timp.
trem.
ppp
poco più f

Vl. 1
arco
p
poco cresc.
mf

Vl. 2
arco
p
poco cresc.
mf

Vle
arco
p poco cresc.
mf

Vlc.
mf

Cb.
p
mf

345

Fg.
2.

Cr. in Fa

Timp.
più f

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.
mf

Nei capitoli precedenti, dedicati all'esame delle sigole sezioni dell'orchestra, abbiamo mostrato alcuni esempi di orchestrazioni "primo piano/sfondo". Ne diamo qui altri due esempi.

Es. 15-8. Weber, *Der Freischütz*, Ouverture, bb. 1-19

CD-5/TR. 34

Soli
14
Cr. in Fa
Cr. in Do
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
mf
mf

Cominciando da b. 10 dell'Es. 15-8, gli archi creano un bell'accompagnamento ai quattro corni; in questo caso, gli archi suonano materiale di primo piano fino a una battuta prima dell'ingresso dei corni, dove cambiano ruolo passando allo sfondo, e i primi e secondi violini cominciano a eseguire arpeggi su note tenute degli archi gravi. Il suono dei corni è qui molto fresco, dal momento che il loro colore appare per la prima volta nel corso dell'opera.

Per comprendere il pensiero orchestrale che sta dietro la complessa scrittura dell'Es. 15-9, conviene prima osservare la versione per pianoforte di uno stesso pezzo di Gustav Mahler (*Kindertotenlieder*). Notiamo innanzitutto che ha due sole componenti: una figura di primo piano in ottavi alla mano destra e una figura di sfondo alla mano sinistra, sempre in ottavi. Oltre a questo contrappunto "nota-contro-nota" possiamo estrapolare un terzo elemento, un implicito pedale re[1]; un pianista probabilmente lo metterebbe in evidenza attraverso l'uso del pedale di risonanza.

Nella versione orchestrale Mahler scrive effettivamente un pedale affidandolo al quarto corno e sulle prime anche al clarinetto basso. Le due parti principali del pianoforte sono distribuite su molti strumenti diversi, e due strumenti con parti identiche non suonano mai per più di qualche nota consecutivamente, perciò quasi ogni singolo suono ha un diverso colore, dando così luogo a quella scrittura puntillistica, o *Klangfarbenmelodie*, resa famosa più tardi dagli espressionisti. Torneremo più avanti su questo tipo di scrittura. L'esempio va studiato con

cura, scrivendo un elenco dei raddoppi usati per ogni gesto, in modo che i timbri composti diventino familiari all'orecchio[4].

Dai tempi di Wagner e Mahler a oggi, i compositori si sono sempre serviti delle enormi forze orchestrali che si rendevano via via loro disponibili; tuttavia, in certe occasioni alcuni musicisti, fra cui Mahler nei *Kindertotenlieder* (sopra menzionati), hanno spesso scelto di non scrivere per grande orchestra. E lo hanno fatto sottolineando l'importanza dei singoli strumenti e dei loro specifici timbri piuttosto che le sontuose combinazioni preferite da altri compositori. Alcuni pensano che scrivere per orchestra in modo cameristico sia una tendenza che allontana dalla vera orchestrazione; noi pensiamo invece che entrambe le scritture siano valide, purché l'orchestra sia usata con immaginazione e mestiere: se la musica è ben scritta, tanto l'una quanto l'altra soluzione possono dare le massime soddisfazioni.

Es. 15-9. Mahler, *Kindertotenlieder*, "Nun will die Sonn", bb. 58-61

a. Versione per pianoforte

58 **Etwas bewegter**

sf

[4] Fra i vari spunti interessanti si può notare che l'arpa esegue tutta la parte della mano sinistra, e anche se non si sente certo con grande evidenza, la continuità della sua presenza aiuta la coesione ritmica. Interessanti anche le diverse dinamiche, le direzioni delle forcelle e in particolare il *ff* scritto al quarto corno (che si legge, all'antica, una quarta sopra), dovuto alla poca forza di emissione in quel registro. Si noti anche la raffinata scrittura dei violini secondi rispetto ai primi, alla seconda e quarta battuta. I violini secondi, tra l'altro, sono con sordina – di qui le diverse indicazioni dinamiche rispetto ai primi – e tengono discretamente alcune note chiave della melodia, suggerendo, insieme al pedale e all'arpa, l'effetto di pedale di risonanza del pianoforte. L'uso del registro acuto del violoncello alla terza battuta non è strettamente necessario, bastando viola e corno a rendere la melodia, ma è un tratto stilistico tipico di Mahler, ripreso una battuta dopo dai fagotti. [n.d.c.]

CD-5/TR. 35

b. VERSIONE PER ORCHESTRA

Etwas bewegter *(Rubato)*
Mit leidenschaftlichem Ausdruck

Scrittura degli accordi per tutta l'orchestra

Nei capitoli precedenti abbiamo visto la disposizione delle parti in vari accordi nelle diverse sezioni dell'orchestra; vediamo adesso alcune disposizioni e alcuni raddoppi in efficaci scritture per tutta l'orchestra. Abbiamo già parlato dei principali tipi di disposizione, per sovrapposizione, incrocio o inclusione: come vedremo nei prossimi esempi, quando si usa l'intera orchestra i vari tipi si combinano. In tutti questi estratti

abbiamo segnalato con una parentesi quadra gli strumenti uguali per sottolineare la spaziatura delle note nei diversi gruppi strumentali; tutte le note sono indicate ad altezze reali.

Per prima cosa segnaleremo alcune regole generali da seguire quando si affronta una scrittura accordale:

1. le note della melodia devono essere messe in evidenza rispetto a quelle dell'armonia;
2. le note devono essere assegnate ai registri migliori degli strumenti, in modo che possano suonare facilmente alla dinamica desiderata;
3. nei raddoppi è necessario trovare strumenti con affinità acustiche; ciò è particolarmente importante nei raddoppi all'unisono.

Beethoven, *Missa solemnis*. Nell'Es. 15-10 l'accordo di tonica a b. 1 mette in evidenza la tonica re. Tutti gli archi – più le trombe, tre corni e i timpani sul re, e i due flauti nell'ottava acuta – creano un suono piuttosto vuoto. Solo gli oboi, i clarinetti, il secondo corno e il secondo fagotto suonano le altre note dell'accordo: data la loro distribuzione nei vari registri danno l'impressione di realizzare i primi armonici della nota fondamentale (e tonica).

L'accordo a b. 21, d'altra parte, è più pieno perché tutte le sezioni suonano tutte le note dell'accordo di tonica. Nella partitura completa qui entra anche il coro, sostenuto dall'organo: il suono è perciò ancora più imponente di quanto sentiamo noi nell'esempio registrato con la sola orchestra. Si noti che nel raddoppio di b. 1 i flauti sono un'ottava sopra i primi violini, mentre a b. 21 il primo flauto raddoppia i primi violini all'unisono e il secondo flauto suona il la^4 da solo. In questa spaziatura estremamente efficace, le note dell'ottava acuta (dal re^4 al re^5) sono raddoppiate da singoli legni, mentre quelle dell'ottava inferiore (dal re^2 al re^3) sono raddoppiate da molti più strumenti, e perciò ricevono maggiore enfasi.

Es. 15-10. Beethoven, *Missa solemnis*, accordi di b. 1 e b. 21

CD-5/TR. 36

Weber, *Der Freischütz*, Ouverture. L'Es. 15-11 mostra l'accordo nel punto culminante della parte principale dell'ouverture di Weber. In partitura tale accordo è reso ancora più potente dal tremolo degli archi e dal rullo dei timpani.

CD-5/TR. 37

Es. 15-11. Weber, *Der Freischütz*, Ouverture, b. 284

Vediamo che cosa rende così efficace questo accordo. Gli archi sono sovrapposti dal do^2 al sol^5 acuto. Stranamente il secondo fagotto è l'unico strumento a suonare il do^1 grave[5]. Anche gli ottoni sono sovrapposti, e solo gli oboi e i clarinetti sono incrociati. In fatto di raddoppi, Weber deve aver sentito più affini acusticamente il secondo oboe e la prima tromba rispetto a clarinetto e tromba. È anche interessante notare quali strumenti non sono raddoppiati all'unisono: il primo oboe, il primo e quarto corno, il secondo trombone e il secondo fagotto. Il compositore deve aver pensato che erano in un registro così ottimale da essere efficaci anche da soli. Consigliamo di valutare accuratamente questa spaziatura: potrebbe tornare utile imitarla quando un vostro lavoro richiederà un accordo brillante.

Schumann, *Prima Sinfonia.* Vediamo ora come Schumann sottolinea la melodia e tratta la condotta delle voci nella successione di accordi dell'Es. 15-12. Nella partitura completa Schumann usa anche doppie e triple corde per ottenere un suono più ampio dagli archi *non divisi*, che arricchiscono gli accordi con una particolare risonanza.

[5] Non dimentichiamo però che all'epoca era convinzione diffusa che i timpani suonassero all'ottava sotto. [n.d.c.]

Es. 15-12. Schumann, *Sinfonia n. 1*, I mov., bb. 3-4

CD-5/TR. 38

Tutte le note di ogni accordo sono raddoppiate almeno una volta. Tutte le note degli archi sono raddoppiate dai legni sovrapposti; i corni e le trombe, entrambi in si♭, suonano le sole note che possono in questo contesto: le "quinte dei corni".

Es. 15-13. Quinte dei corni

CD-5/TR. 39

Notate la condotta delle parti "accademicamente corretta": tutte le settime degli accordi V^4_3 risolvono discendendo. Tutte le toniche e le dominanti rimangono note comuni ove possibile, eccetto quelle coinvolte nelle "quinte dei corni"[6]. È interessante notare che Schumann si astiene dall'uso di tromboni e timpani in queste battute, per creare accordi ancora più pieni nella frase successiva.

[6] I compositori usavano le "quinte dei corni" quando scrivevano parti per corni e trombe naturali. Il primo grado melodico della scala veniva armonizzato con l'unisono o una sesta, il secondo con una quinta, il terzo con una terza. L'armonizzazione fu usata così spesso nel XVIII e XIX secolo che diventò familiare con il nome di "quinte dei corni", anche se solo l'intervallo di mezzo è una quinta. Cfr. anche l'Es. 9-9.

Brahms, *Terza Sinfonia.* Molti compositori romantici amavano terminare i loro lavori nello stesso modo in cui Brahms concluse il movimento iniziale della sua *Terza Sinfonia*, vale a dire assegnando le note superiori dell'accordo finale ai legni. Ma l'emissione delle note che Brahms ha scritto a una dinamica così contenuta è molto difficile, particolarmente per il fa^5 acuto del primo flauto, e l'accordo suona sempre più forte del dovuto.

CD-5/TR. 40

Es. 15-14. Brahms, *Sinfonia n. 3*, I mov., accordo finale

Legni e ottoni: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., Fg., 4 Cr., Trb., Tbn., Fg. 2, Cfg. e Timp.
Archi: Vl. 1, Vl. 2, Vle, Vlc., Cb.

I flauti possono facilmente sovrastare la struttura dell'accordo perché sono gli unici due strumenti a suonare le note più acute, e non sono raddoppiati da altri strumenti che potrebbero neutralizzare il loro timbro penetrante in questo registro. Se Brahms avesse scritto l'accordo con l'ottava superiore agli archi, raddoppiati dai legni un'ottava sotto, l'accordo sarebbe stato più controllabile; ma in questo caso non avrebbe potuto farlo, perché il flauto tiene la nota dalle battute precedenti, e la linea melodica antecedente degli archi è nello stesso registro medio. La spaziatura dell'accordo data da Brahms fornisce tuttavia un suono bello e luminoso, e allo stesso tempo caldo e morbido. Il fatto che solo i flauti esplorino il registro più acuto e tutti gli altri strumenti suonino nei loro registri medi e gravi crea una chiara separazione fra acuto e grave alla fine del movimento.

Diamo ora la riduzione per pianoforte di un passaggio precedente (al ritorno del tema principale) insieme alla partitura delle stesse battute.

Es. 15-15. Brahms, *Sinfonia n. 3*, I mov., bb. 183-7

a. Riduzione

183

b. Partitura completa

CD-5/TR. 41

Allegro moderato

183

Fl. *sf* a 2 *f marc.*

Ob. *sf* *f marc.*

Cl. in Si♭ *sf* *f marc.*

Fg. *sf*

Cfg. *sf*

Cr. in Do *sf* a 2 *f marc.*

Cr. in Fa *sf*

Trb. in Fa *sf*

Tbn. *sf*

Timp. *f*

Vl. 1 *sf* *f marc.*

Vl. 2 *sf* *f marc.*

Vle *f marc.*

Vlc. *f marc.*

Cb. *sf*

La brillantezza dei colori di questa orchestrazione non sovrasta e non mette in ombra la melodia dei primi e dei secondi violini, poiché essi suonano nel loro registro migliore. I flauti rinforzano all'acuto le note della melodia che cadono sul battere, raddoppiandole. Notate che ogni accordo è ben rappresentato in tutte le sezioni e in tutte le ottave, dal do[1] al fa[5]. Consigliamo di esercitarsi facendo una propria riduzione dei legni e degli ottoni per capire esattamente quali note sono raddoppiate e come funziona la condotta delle parti in queste battute.

Mahler, *Prima Sinfonia*. Alla fine della *Prima Sinfonia* di Mahler (Es. 15-16) troviamo un accordo molto brillante, aiutato dal tremolo degli archi, dal rullo di timpani, dal triangolo e da un colpo di piatti. Si noti che tutte le ottave superiori contengono tutte le note dell'accordo, mentre quelle inferiori, suonate da violoncelli, contrabbassi, tuba, terzo trombone e timpani contengono solo la tonica. Il suono scintillante è creato dagli ottoni acuti, sostenuti dal raddoppio a una o due ottave di violini, flauti e ottavini.

CD-5/TR. 42

Es. 15-16. Mahler, *Sinfonia n. 1*, IV mov., bb. 723-7

Debussy, *La Mer*. Studieremo ora un accordo organizzato dal compositore in modo da poter articolare un *fortissimo* che poi diminuisca a *pianissimo*. Perché ciò avvenga il compositore deve distribuire le altezze fra gli strumenti che possono controllare la dinamica delle note loro

assegnate. Debussy ci riesce molto bene in *La Mer*: la nota più acuta (la♯^{5}) è assegnata al primo violino, all'ottavino e all'arpa; una nota così acuta non è un problema per i violini, che sono in grado di suonare piano qualunque nota acuta o grave; l'ottavino può fare altrettanto bene, perché è in un registro non estremo e la nota, scritta , può essere tenuta sotto controllo. L'arpa aggiunge una serie di tocchi che diminuiscono di intensità per quattro battute. Si osservi la notevole distanza tra il do♯^{1} grave e il resto dell'accordo, che è giustapposto fra le sezioni. La nota melodica mi♯^{4}, affidata alle due trombe, esce benissimo in questo registro ed è raddoppiata all'unisono dal secondo oboe e un'ottava sotto dal corno inglese. A parte i do♯ gravi, le uniche note raddoppiate all'unisono sono il mi♯ e i la♯; tutte le altre note dell'accordo suonano più dolci e mantengono il loro colore individuale.

Es. 15-17. Debussy, *La Mer*, II mov., "Jeux de vagues", 4 bb. prima di 29

CD-5/TR. 43

Raddoppi negli accordi

Prima di procedere nell'esame dei raddoppi all'interno di passaggi accordali dalla letteratura orchestrale, ricapitoleremo brevemente le ragioni e gli effetti dei raddoppi. I raddoppi rispondono sostanzialmente a due esigenze:

- aumentare il livello dinamico;
- creare sottili sfumature coloristiche.

Occorre ricordare che:

1. il raddoppio all'unisono di solito determina una perdita delle caratteristiche timbriche degli strumenti raddoppiati;
2. continui raddoppi alla lunga possono stancare;
3. i raddoppi all'ottava danno spesso risultati più chiari e brillanti, e possono anche aumentare il livello sonoro.

Come e quando raddoppiare è frutto di gusto personale e di scelte razionali in cui devono essere presi in considerazione diversi fattori, tra cui quelli finora discussi. Beethoven per esempio spesso usava i raddoppi di ottava per aumentare la dinamica di un passaggio; Mozart, Mendelssohn, Debussy e Ravel preferivano suoni puri e solistici per le melodie, ma occasionalmente hanno usato raddoppi di ottave e combinazioni molto sofisticate; Rimskij-Korsakov[7] preferiva le mescolanze di timbri e ampie combinazioni di raddoppi all'unisono. Tutte le decisioni in merito ai raddoppi devono essere prese con cognizione di causa ed esperienza. Lo studio delle varie combinazioni possibili di timbri, nelle migliori partiture del passato e del presente, ci può aiutare a raggiungere un buon grado di conoscenza e a prendere le decisioni più sensate.

Raddoppi all'unisono. Il raddoppio all'unisono di due strumenti uguali ha talvolta un effetto insolito sul timbro. Poiché due, tre o quattro strumenti uguali non possono essere sempre intonati alla precisione l'uno con l'altro, i loro suoni combinati possono determinare molte vibrazioni inarmoniche, che offuscano la chiarezza degli armonici superiori dello strumento, dando una sorta di piattezza al timbro, e diminuendo il livello dinamico del suono[8]. Molti compositori ricercano cosapevolmente questo effetto, come nel prossimo esempio tratto dalla *Quarta Sinfonia* di Mahler. Quattro flauti suonano una querula e implorante melodia, che squarcia il sottile tessuto orchestrale di fondo; le minime differenze di intonazione fra i flauti, tuttavia, conferiscono al passaggio anche un timbro bello e caldo.

---

[7] Secondo una delle sue ben note "ricette", era preferibile un raddoppio all'unisono di tre strumenti uguali anziché due: osservazione sensata perché gli eventuali squilibri fra due soli strumenti vengono assorbiti da un terzo o da un quarto. [n.d.c.]

[8] È un'osservazione che si può fare facilmente ascoltando una banda di paese, o una cattiva orchestra d'archi. Per vibrazioni inarmoniche si intendono in questo contesto vibrazioni non corrispondenti alla serie normale degli armonici (vedi Es. 9-2), che quindi creano una specie di dissonanza all'interno del timbro. [n.d.c.]

Es. 15-18. Mahler, *Sinfonia n. 4*, I mov., bb. 126-41

CD-5/TR. 44

Fliessend, aber ohne Hast

126 zu 1

4 Fl.

131 zu 4

137

Se questo passaggio fosse sostenuto da un solo flauto, esso suonerebbe altrettanto forte ma risulterebbe troppo chiaro e pulito rispetto all'intenzione di Mahler.

Raddoppi di ottava. Un eccellente esempio di uso dei raddoppi di ottava per aumentare il livello dinamico si trova nel *Romeo e Giulietta* di Čajkovskij (Es. 15-19). Le trombe suonano la melodia all'unisono (*a* 2), mentre gli accordi di accompagnamento, raddoppiati attraverso tutta l'orchestra, punteggiano con energia la linea melodica. Qui l'effetto desiderato è la brillantezza e la potenza degli accordi, non la sottigliezza dei colori.

L'orecchio, come si evince da questo esempio, è in grado di distinguere tra due idee presentate simultaneamente se sono orchestrate con timbri differenziati e gesti ritmici diversi. L'orchestrazione può essere dunque usata per rendere più chiare le idee musicali.

CD-5/TR. 45

Es. 15-19. Čajkovskij, *Romeo e Giulietta*, bb. 334-7

Il prossimo esempio, molto semplice, comincia con una melodia in ottave sopra un pedale di tonica (e di dominante nei timpani). A partire da b. 174 la melodia è sostenuta dagli archi, mentre il resto dell'orchestra provvede all'armonia; la transizione dall'unisono (ottava) a un tessuto armonico più spesso è facilitato dai precedenti suoni pedale dei timpani e degli ottoni. Osservate l'ampia separazione delle note del primo flauto e degli archi, e da b. 174 in poi tra entrambi i flauti e gli archi. Notate anche come gli archi non si lascino mai prendere dall'armonia, tenendosi pronti a cominciare la figura ♬♬. I colori e le distinzioni di tessitura rendono molto più facile all'orecchio separare l'armonia dalla melodia (il primo piano dallo sfondo).

Es. 15-20. Schubert, *Sinfonia n. 8*, I mov., bb. 170-6

CD-5/TR. 46

Allegro moderato

170

Fl.

Ob.

Cl. in La

Fg.

Cr. in Re

Trb. in Mi

Tbn.

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Lo squisito passaggio che ricorre tre volte nel quarto movimento della *Quarta Sinfonia* di Mahler è orchestrato ogni volta in maniera diversa. Mahler crea il carattere paradisiaco di questo parziale *tutti* con un movimento parallelo di triadi; l'ultima volta con il moto contrario del basso. Confrontate le combinazioni di strumenti in ognuna delle tre orchestrazioni. I tre colori diversi mostrano un aspetto essenziale del grande pensiero orchestrale: anche se viene utilizzata una grande varietà timbrica, la scrittura riconoscibile e la simile struttura accordale che caratterizzano le iterazioni del passaggio permettono a questa frase ricorrente di unificare il movimento.

Battute 36-9 (Es. 15-21). Nelle prime tre battute l'armonia sottostante la linea vocale è affidata al flauto nel registro medio, due corni con sordina, due corni gravi aperti e l'arpa in ottave[9]. Gli archi con sordina sono tenuti in riserva per la quinta vuota conclusiva. Si noti che in questo esempio, così come nell'Es. 15-23, le prime tre battute sono accompagnate da un tremolo di piatti realizzato con le spazzole.

[9] Il raddoppio della melodia è dato, l'ottava sotto, dal terzo corno. [n.d.c.]

Es. 15-21. Mahler, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 36-9

CD-5/TR. 47

36 Plötzlich zurückhaltend

rit.

Fl. 1

mit Dämpfer

Dämpfer ab

Cr. 1, 3 in Fa

offen zu 2

Cr. 2, 4 in Fa*

Pt.

pp mit Schwammschlägel

Arpa

S. solo

(pp)

Pe - ter im Him - mel sieht zu!

Vl. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

mit Dämpfer

geth.

arco

Battute 73-6 (Es. 15-22). Questa versione usa gli archi come principali accompagnatori, con un piacevole sostegno da parte dell'ottavino nel registro medio-grave. La scrittura dell'arpa, prima per terze e poi per ottave, contribuisce alla naturalezza generale delle bb. 74-6. La dolcezza di questa versione è accresciuta dall'accordo completo di re maggiore conclusivo, diverso dalle quinte vuote del precedente esempio.

CD-5/TR. 48

Es. 15-22. Mahler, *Sinfonia n. 4*, IV mov., bb. 72-6

Battute 106-11 (Es. 15-23). La ripetizione finale della frase è ampliata e colorata in due distinti modi: innanzitutto dagli ottoni in *pianissimo* con l'arpa (questa volta l'arpa e i corni gravi si muovono

in moto contrario rispetto agli accordi paralleli acuti), poi dalla rara e piacevolissima combinazione di flauti, clarinetti e contrabbassi con sordina. L'arpa è l'unica costante tra le due frasi.

Es. 15-23. Mahler, *Sinfonia n. 4*, IV mov, bb. 106-11

CD-5/TR. 49

106 **Wieder plötzlich zurückhaltend**

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2 in Si♭

Cr. 1, 3 in Fa

Cr. 2, 4 in Fa*

Trb. 1, 2 in Fa

Mit Schwammschlägel klingen lassen

Pt.

Arpa

S. solo

Mar-tha die Kö-chin muss sein! Sanct Mar-tha die Kö-chin muss sein!

mit Dämpfer
arco

Cb.

Il nobile inizio di preludio dell'Es. 15-24 (*Die Meistersinger*) insegna a creare un colore scuro, forte e maestoso attraverso l'orchestrazione di parti semi-indipendenti per strumenti diversi. Il frequente scambio di parti dell'esempio è caratteristico dello stile di Wagner.

Esaminiamo il primo accordo. Gli archi suonano solo un potente accordo iniziale con strappate. Wagner usa i violini e le viole per dare un forte accento all'inizio della melodia a b. 1, poi li lascia fino a b. 2, dove li associa ai legni per sostenere la melodia. Quest'ultima è affidata prima alle trombe, raddoppiate all'unisono da due strumenti acusticamente compatibili, gli oboi e i clarinetti, creando così un suono che ricorda il colore pesante e scuro delle bande. A b. 2 le trombe escono, e assumono poi il ruolo secondario di provvedere uno sfondo armonico in un registro in cui non possono disturbare il maestoso carattere del passaggio. Si potrebbe supporre che Wagner abbia fatto passare le

trombe dalla melodia all'armonia perché non aveva abbastanza fiducia nelle capacità della tromba a pistoni di sostenere la nobiltà della melodia; molto più probabilmente non desiderava che la prima esposizione tematica del preludio fosse troppo imponente, dato che più avanti avrebbe affidato l'intero tema alle trombe.

L'ampiezza di gesto della prima esposizione è data dai violini primi e secondi a partire da b. 2, ai quali il raddoppio di oboi e clarinetti conferisce un profilo più netto. L'armonia interna delle battute iniziali è eseguita da due fagotti, quattro corni, i primi due tromboni e le viole; l'insieme suona molto caldo e ricco; la solidissima linea del basso è affidata al terzo trombone, alla tuba, ai violoncelli e ai contrabbassi. Questa frase, perfettamente bilanciata, è creata da raddoppi strumentali che Wagner ha scelto in funzione della massima efficacia, e che ognuno può aggiungere al proprio vocabolario di suoni orchestrali.

Studiate ulteriormente la partitura per vedere come Wagner si trattiene ancora dall'uso del registro acuto, e come lo usa a partire da b. 18 per illuminare l'intera atmosfera e creare il *crescendo*.

Es. 15-24. Wagner, *Die Meistersinger*, Preludio, bb. 1-9

CD-5/TR. 50

Sehr mäßig bewegt

2 Ob. — a 2 — *f (sehr gehalten)*

Cl. in Si♭ — a 2 — *f (sehr gehalten)*

Cr. in Fa — *f (sehr gehalten)*

Fg. — a 2 — *f (sehr gehalten)*

Trb. 1, 2 in Fa — *f (sehr gehalten)*

Trb. 3 in Do — *f*

3 Tbn. — *f (sehr gehalten)*

B. Tu. — *f (sehr gehalten)*

Timp. — tr — *f*

Vl. 1 — *f* — *(sehr kräftig)*

Vl. 2 — *f* — *(sehr kräftig)*

Vle — *f* — *(sehr kräftig)*

Vlc. — *f (sehr kräftig)*

Cb. — *f*

6
a 2
2 Ob.
Cl. in Si♭
Cr. in Fa
Fg.
Trb. 1, 2 in Fa
Trb. 3 in Do
3 Tbn.
B. Tu.
Tamb. B.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
f
immer f

La scrittura polifonica

Nei capitoli precedenti abbiamo già studiato un certo numero di esempi di scrittura polifonica con singole sezioni; nel cap. 5 abbiamo osservato la straordinaria orchestrazione di tre elementi diversi nel secondo movimento della *Settima Sinfonia* di Beethoven (Es. 5-20, p. 151). In questa parte ci concentreremo sull'utilizzo di materiale di primo piano, secondo piano e sfondo, vale a dire tre o più elementi melodici principali che suonino simultaneamente. Noterete che padroneggiare l'abilità necessaria per creare sofisticate scritture polifoniche richiede più tempo di quello richiesto per la scrittura omofonica.

Mozart, *Sinfonia n. 41 "Jupiter"*

Il finale della *Sinfonia "Jupiter"* è uno dei monumenti della scrittura polifonica nel repertorio occidentale. La parte che prendiamo in esame contiene cinque temi, quattro dei quali sono trattati contrappuntisticamente, con il quinto che entra nel punto culminante. Nella parte fugata, all'inizio dell'esempio, i quattro soggetti sono introdotti in successione e poi combinati in vari modi. Ecco i cinque temi che costituiscono il materiale melodico del finale così come Mozart li ha elaborati in contrappunto quadruplo nel suo quaderno di appunti.

Es. 15-25. I cinque temi del IV mov. della *Sinfonia n. 41 "Jupiter"* (bb. 368-424)

Primo tema
Secondo tema
Terzo tema
potrebbe iniziare
Quarto tema
Quinto tema

Ognuno dei cinque gesti ha il suo caratteristico ritmo e il suo profilo melodico. Possiamo riconoscere con facilità ognuno di essi nel tessuto orchestrale piuttosto complesso di questo passaggio. Il primo tema, una specie di *cantus firmus*, appare anche nel primo e nel terzo movimento, e serve da elemento unificante per tutta la sinfonia.

Veniamo ora alla partitura. Da b. 372 a b. 388 Mozart raddoppia solo il primo tema; le altre melodie, man mano che entrano, sono suonate da una sola fila di archi. Ogni apparizione del primo tema è colorata in modo leggermente diverso, usando una fila degli archi raddoppiata da strumenti di altre sezioni: (1) fagotti, corni, violoncelli; (2) flauto, oboi,

viole; (3) flauto, oboi, secondi violini; (4) flauto, oboi, primi violini. In questo tessuto contrappuntistico Mozart tratta il contrabbasso come voce indipendente, fatto piuttosto inusuale nel periodo classico.

CD-5/TR. 51

Es. 15-26. Mozart, *Sinfonia n. 41 "Jupiter"*, IV mov., bb. 368-423

Allegro molto

368

2 Ob.

2 Fg.

2 Cr. in Do

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

376

Fl.

2 Ob.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

383

Fl.

2 Ob.

2 Fg.

2 Cr. in Do

2 Trb. in Do

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

f

390

Fl.

2 Ob.

2 Fg.

2 Cr. in Do

2 Trb. in Do

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

396

Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 Cr. in Do
2 Trb. in Do
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

402

Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 Cr. in Do
2 Trb. in Do
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

408

Fl.
2 Ob.
a 2
2 Fg.
2 Cr. in Do
2 Trb. in Do
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

414

Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 Cr. in Do
2 Trb. in Do
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Nel momento in cui la trama si fa più densa, il terzo tema è rinforzato dal raddoppio delle viole e dei violoncelli per terze alle bb. 382-3, e dalle viole e i secondi violini alle bb. 386-7. Da b. 388 la trama si arricchisce di tutti e quattro i temi insieme, con l'aggiunta di un pedale negli ottoni. Quando l'intreccio contrappuntistico si fa veramente complesso, Mozart mantiene una data combinazione di colori abbastanza a lungo da poter suonare il tema per intero, in modo che l'ascoltatore non sia affaticato dal compito di cogliere le principali idee musicali in un labirinto di colori in continuo mutamento. Da b. 389 a b. 400 sono costanti i seguenti colori:

1. primi violini raddoppiati dal flauto all'unisono (terzo tema);
2. secondi violini raddoppiati dal primo oboe all'unisono (terzo, quarto e poi secondo tema);
3. viole raddoppiate dal secondo oboe all'unisono (quarto, secondo, poi primo tema);
4. violoncelli raddoppiati dal primo fagotto all'unisono (secondo, primo, poi terzo tema);
5. contrabbassi raddoppiati dal secondo fagotto all'ottava (primo, terzo, poi quarto tema);
6. corni, trombe e timpani per creare pedali di dominante e di tonica coesivi e non tematici.

Il grande momento culminante che si è venuto così costruendo giunge infine a b. 402, con l'immediata introduzione del quinto tema in un improvviso passaggio alla scrittura omofonica. La parte conclusiva

sottolinea anche il quarto tema, suonato tre volte per intero (sia all'unisono sia con accompagnamento omofonico). Mozart usa qui molti raddoppi strumentali tanto per accrescere la dinamica quanto per far sì che ogni tema venga chiaramente percepito.

Wagner, *Die Meistersinger*, Preludio

Nel prossimo estratto osservate come Wagner combini abilmente tre elementi tematici per creare un passaggio interessante e complesso, ma al tempo stesso chiaro. L'ascoltatore li percepisce come elementi distinti perché (1) ognuno di essi è assegnato a una combinazione timbrica caratteristica; (2) ognuno ha un diverso profilo ritmico; (3) tutti e tre erano già stati sentiti in precedenza nello stesso preludio. I due elementi principali, l'ampio tema dei contrabbassi e quello dei violini, si sentono su una linea interna rapida e arpeggiata.

Notate che il colore di ciascun tema è formato da combinazioni strumentali piuttosto comuni nel diciannovesimo secolo, comprendenti almeno uno strumento ad arco, un legno, un ottone:

- primo tema: contrabbassi, tuba e due fagotti (i contrabbassi suonano l'ottava sotto);
- secondo tema: violini primi, raddoppiati all'unisono dal primo clarinetto e all'ottava sotto dal primo corno e dai violoncelli;
- terzo tema: violini secondi e viola, due flauti, due oboi, secondo clarinetto, corni 2, 3 e 4, e seconda tromba (per alcune delle note), che creano un'armonia a tre voci, ognuna raddoppiata all'ottava.

Un altro fattore che differenzia ogni tema è la specifica articolazione scritta da Wagner:

- primo tema: ogni nota è articolata separatamente (in partitura *sehr markiert*, molto marcato);
- secondo tema: le note sono eseguite legato e molto espressivo (*sehr ausdruckvoll*);
- terzo tema: ogni nota è eseguita con uno staccato costante e leggero (*immer gleichmässig leicht*).

Lo studio di lavori come il Preludio dei *Meistersinger* prova che il miglior modo per emulare il grande suono orchestrale dei maestri dell'Ottocento è usare, tanto nel *forte* quanto nel *piano*, una combinazione di strumenti delle diverse sezioni dell'orchestra per raddoppiare un elemento tematico. Inoltre, per ottenere chiarezza in un'orchestrazione lussureggiante, è importante utilizzare un distinto profilo ritmico per ogni elemento, e infine, per aiutare l'ascoltatore a distinguere fra elementi diversi in un complesso tessuto orchestrale, variare le articolazioni di ognuno di essi.

CD-5/TR. 52

Es. 15-27. Wagner, *Die Meistersinger*, Preludio, bb. 158-61

158
Sehr mäßig bewegt

Fl.
p
stacc.
p
stacc.

Ob.
p
stacc.
p
stacc.

Cl. in Si♭
p (ausdrucksvoll)
p
stacc.

Cr. in Fa 1
p (ausdrucksvoll)
Cr. in Fa 2
stacc.
3, 4
stacc.

Fg.
zu 2
mf (sehr markiert)

Trb. 2 in Fa
Trb. 3 in Do

Tbn.
p
p (aber sehr markiert)

Tu.
mf

Trg.
p
(aber sehr ausdrucksvoll)

Vl. 1
p scherzando

Vl. 2
scherzando
stacc.
(immer gliechmäßig leicht)

Vle
stacc.

Vlc.
p (aber sehr ausdrucksvoll)

Cb.
mf (aber sehr markiert)

La scrittura di elementi disparati

I prossimi quattro esempi sono tratti da lavori che combinano tre o più elementi di diseguale importanza tematica. Simili combinazioni di materiali di primo piano, secondo piano e sfondo sono molto frequenti nella letteratura orchestrale.

Es. 15-28. Rimskij-Korsakov, *Shéhérazade*, IV mov., bb. 482-93

CD-5/TR. 53

Rimskij-Korsakov, *Shéhérazade*

Nell'Es. 15-28, il tema principale è suonato da una pregnante combinazione di violoncelli nel registro acuto, raddoppiati all'unisono dai primi due corni e da due clarinetti l'ottava sopra; i due clarinetti sono in un registro eccellente per essere sentiti distintamente. Il secondo piano, una sorta di accompagnamento di danza, è realizzato dall'ottavino e dai due flauti che suonano note staccate con doppia articolazione e dai violini che suonano *spiccato*. Lo sfondo è sostenuto dagli oboi, dal secondo fagotto, dai corni 3 e 4, dalle viole e dai contrabbassi; è arpeggiato dal primo fagotto e dalla viola. Accordi spezzati dell'arpa separano la prima frase dalla seconda e sosterranno la cadenza finale di b. 494 (qui non presente).

Holst, *The Planets*, "Jupiter"

Il passaggio dell'Es. 15-29 combina sapientemente tre elementi che creano uno spumeggiante tessuto, eccitante e virtuosistico, culminante in un enorme climax a b. 156. Il primo piano, o tema principale, è dapprima suonato dalle quattro trombe, poi ripreso dai tromboni tenori e dalle tube tenore e bassa con viole e violoncelli. Il secondo piano, o tema secondario, è presentato prima da due tromboni tenori e poi da sei corni all'unisono con le trombe 1 e 2. Lo sfondo, o figurazione armonica, conferisce al passaggio una meravigliosa vitalità: è scritto per una combinazione di due ottavini, due flauti, tre oboi, tre clarinetti, e glockenspiel, che colora l'ostinato dei violini. Il resto dell'orchestra si unisce al grande *tutti* che comincia a b. 148; le due trombe aggiungono forza a questo sfondo armonico melodizzato. Gli accordi secchi da b. 140 a b. 148 e le pesanti note d'armonia del basso da b. 150 a b. 156 stabilizzano il flusso ritmico e lo mantengono in movimento. L'accordo a b. 156 suona possente dopo tutta la tensione creata fino a quel punto, aiutato dalla improvvisa e sorprendente modulazione e dal cessare di ogni moto, mentre prevedibilmente aspettiamo il prossimo evento: la fanfara degli ottoni.

CD-5/TR. 54

Es. 15-29. Holst, *The Planets*, "Jupiter", bb. 140-56

Allegro giocoso
più mosso

140

Ott.
Fl.
Ob.
Cl. in Sib
Cl. B.
Fg.
Cfg.
Cr.
Trb.
Tbn. T.
Glsp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

ff
a 3
a 2
f non legato
3
ff non legato

148

Ott.

Fl.

Ob.

Cr. ing.

Cl. in Sib

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cr.

Trb.

Tbn. T.

Tbn. B.

Tu. T.

Tu. B.

Timp.

Pt.

Glsp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Bloch, *Schelomo*

L'Es. 15-30, tratto dal concerto per violoncello *Schelomo* di Ernest Bloch, presenta anch'esso due distinte idee melodiche su sfondo armonico. I due elementi principali, pur con i loro diversi profili melodici e ritmici, sono più complessi di quelli dell'esempio di Holst sopra citato. Al momento del frammento preso in esame l'ascoltatore già conosce entrambe le idee, esposte separatamente all'inizio del concerto.

Eccole, insieme a una terza idea: un frammento melodico già sentito all'inizio del concerto.

Es. 15-30. Elementi melodici in *Schelomo* di Bloch

Nell'Es. 15-31, a b. 230, tale frammento compare come melodia in ottave. Le implicazioni armoniche del frammento diventano poi lo sfondo di b. 235. Bloch, come Holst, non crea particolari timbri combinando diverse sezioni orchestrali. Preferisce piuttosto separarle in modo da far sentire i diversi elementi musicali come entità distinte. Questo tipo di orchestrazione si è molto diffuso negli ultimi cent'anni, soprattutto fra i compositori americani.

Per arrivare al punto culminante che comincia a b. 240, Bloch aggiunge il controfagotto, che si unisce ai contrabbassi per raddoppiare il tema principale di trombe e tromboni. Inoltre il secondo e terzo flauto si aggiungono al primo, nel raddoppio del tema di secondo piano suonato dagli archi. Il *crescendo* che si sente in queste battute, come quello sentito poco prima di b. 235, è aiutato dal rullare delle percussioni, prima sui timpani, poi sulla grancassa; suonata con mazzuole da timpani, questa produce un suono un po' più articolato, meno pesante ma più selvaggio di quello dei timpani. Giustamente il compositore scrive *piano* per entrambi gli strumenti prima del *crescendo*; un rullo *fortissimo* non solo avrebbe coperto il resto dell'orchestra, ma avrebbe anche spostato il senso di questo passaggio, che combina i diversi temi in un intreccio eterogeneo, e accresce la tensione musicale e il livello dinamico per

giungere al punto culminante. Una volta raggiunto tale punto (b. 244), il tema che trionfa sulla precedente combinazione suona completamente nuovo, anche se nel pezzo l'abbiamo già sentito molte volte.

Es. 15-31. Bloch, *Schelomo*, bb. 228-43

CD-5/TR. 55

232

poco rit.

Più vivo (♩ = ♩)

Fl. 1, 2

Fl. 3 (Ott.)

Ob. 1, 2

Cr. ing.

Cl. in Si♭

Cl. B.

Fg. 1, 2

Cfg.

Cr. 1, 2 in Fa

Cr. 3, 4 in Fa

Trb. 1, 2 in Do

Trb. 3 in Do

Tbn. 1, 2

Tbn. 3 Tu.

Timp.

Perc.

G.C. bacch. di timpano

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

a 2

cresc.

marc. molto

sfz *sff* *mf* *fz* *f* *p* *sf* *sffz*

236

Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cr. ing.
Cl. in Si♭
Cl. B.
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Do
Trb. 3 in Do
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Perc.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

1.

mf

cresc. poco a poco

f

240

Fl. 1, 2
Fl. 3 (Ott.)
Ob. 1, 2
Cr. ing.
Cl. in Sib
Cl. B.
Fg. 1, 2
Cfg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Do
Trb. 3 in Do
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Perc.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

a 2

f *cresc.*

Schönberg, *Cinque pezzi per orchestra*

L'Es. 15-32 presenta un sofisticato frammento contrappuntistico la cui orchestrazione è magnificamente e chiaramente controllata. Schönberg facilita la lettura delle sue complesse partiture usando dei segni speciali per indicare l'idea o le idee principali: H⌐, che significa "voce principale" (*Hauptstimme*), e ⌉, che indica quando la voce cessa di essere preminente (in partiture successive userà anche il segno N⌐ per indicare voce secondaria, *Nebenstimme*). In questo pezzo usa anche un'ampia gamma di dinamiche per sottolineare la necessità che i gesti principali siano suonati più forte di quelli secondari. Notate che alle bb. 423-4 la parte H⌐, suonata dal violoncello, è segnata *piano*, mentre le idee accessorie (seconda tromba, clarinetto in Re, trombone 3, corno inglese e persino i flauti) sono segnate *pianissimo*[10].

Nel presentare simultaneamente molti elementi diversi, il compositore assegna con cura ogni frammento a uno strumento o gruppo di strumenti che può essere sentito chiaramente nel complesso tessuto. Vediamo, ad esempio, le bb. 425-38. Mentre il gesto principale dell'oboe delle bb. 425-6 non ha bisogno di alcun raddoppio per farsi sentire, il gesto suonato dai flauti e dai violini secondi delle bb. 431-3 richiede l'aiuto dei clarinetti a b. 432, perché lì si intensifica la scrittura degli ottoni. Nelle bb. 427-9 il primo e secondo clarinetto, e poi gli oboi, aiutano a delineare la *Hauptstimme*, che è suonata per intero dal terzo clarinetto, poiché la linea melodica potrebbe altrimenti essere oscurata dalla più pronunciata combinazione di corno inglese, secondo clarinetto e viole, che suonano un gesto contrario, a b. 429, secondario ma abbastanza attivo.

Invece di strumentare per singole sezioni, Schönberg mescola con attenzione i timbri di tutte le sezioni e ottiene un effetto molto interessante. Molti raddoppi di questo estratto sono piuttosto inconsueti e vale la pena dedicare un certo tempo a esaminarli con cura e individuare gli elementi musicali che possono diventare parte integrante del vostro repertorio di tecniche orchestrali. Noterete che i raddoppi sono solo all'unisono o all'ottava.

---

[10] Durante il periodo statunitense, Schönberg cambiò l'indicazione delle parti principali in ⌈P ⌉ e di quelle secondarie in ⌈S ⌉. Vedi Ess. 17-18 e 17-20.

CD-5/TR. 56

Es. 15-32. Schönberg, *Cinque pezzi per orchestra op. 16*, n. 5 "Das obligate Rezitativ", bb. 421-55

Allegretto

421

Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Ob. 3
Cr. ing.
Cl. in Re
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. 3 in La
Cl.B. in Si♭
Fg. 3
Cr. 1, 3 in Fa
Cr. 2, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Si♭
Trb. 3 in Si♭
Tbn. 1, 2
Tbn. 3, 4
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

dolce
p espress.
zu 2
zu 3
leicht
espress.
1. ohne Dämpfer
legato
mit Dämpf.
pizz.
zart

Ott. 1, 2
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Ob. 3
Cr. ing.
Cl. in Re
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. 3 in La
Cl.B. in Si♭
Fg. 1, 2
Fg. 3
Cfg.
Cr. 1, 3 in Fa
Cr. 2, 4 in Fa
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. 3 in Si♭
Tbn. 1, 2
Tbn. 3, 4
Tu. B.
Arpa
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
zu 2
3. m. D.
cresc.
1. o. D
2. m. D
4. o. D
Schalltrichter oben
2. ohne Dämpfer
3., 4. ohne Dämpfer
arco
3 fach get.
alle

Ott. 1, 2
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Ob. 3
Cr. ing.
Cl. in Re
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. 3 in La
Cl.B. in Si♭
Fg. 1, 2
Fg. 3
Cfg.
Cr. 1, 3 in Fa
Cr. 2, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Si♭
Trb. 3 in Si♭
Tbn. 1, 2
Tbn. 3, 4
Tu. B.
Arpa
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

zu 2

1. m. D.
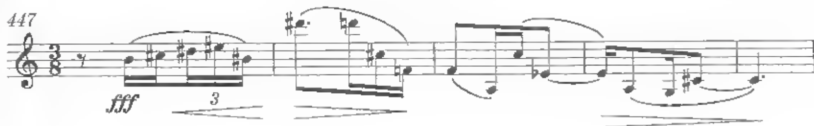
Harfe u. Celesta zusammen

Harfe allein

mit Dämpfer

Osserviamo ora da vicino un particolare passaggio: le bb. 447-51. Troviamo la seguente idea principale:

Es. 15-33. Idea melodica principale nel n. 5 dei *Cinque pezzi per orchestra op. 16*



Schönberg riteneva tutti gli strumenti capaci di eseguire tutte le funzioni musicali, vale a dire che ogni strumento fosse in grado di presentare materiale di primo piano, di secondo piano e di sfondo. Per dare l'impressione di una linea levigata, il compositore aggiunge con cura gli strumenti che possono coprire un'estensione così ampia. Comincia con una combinazione di legni (flauti 1 e 2, oboi 1 e 2, clarinetti 1, 2 e 3); poi, per sottolineare la nota raggiunta dal salto di decima e per aiutare il suono piccolo degli oboi acuti, aggiunge i secondi violini e il clarinetto piccolo sulla nota di arrivo. Per l'ultimo tempo di b. 448 fa entrare il corno inglese, il clarinetto basso e i fagotti 1 e 2, che colmano il salto di registro estendendo verso il grave la *Hauptstimme*. I secondi violini inseriscono il timbro degli archi nel colore della *Hauptstimme*; poi le viole, aiutate dai primi violini, completano la frase. L'entrata dei primi violini a b. 448 sul dissonante mi^5 aggiunge una momentanea tensione; la dissonanza infine "risolve" sul do♯^{3} di b. 450. Nelle bb. 452-6 Schönberg affida un dolce, acuto e lirico assolo al primo trombone con sordina anziché al violoncello. La spaziatura e la combinazione di timbri del dolce accordo dei legni a b. 455 crea una sonorità che dovrebbe entrare nel vostro vocabolario di tecniche orchestrali.

È interessante notare che questa orchestrazione è molto più vicina al ricco suono orchestrale del diciannovesimo secolo che al suono più magro del ventesimo, soprattutto alle bb. 434-9. Tuttavia l'uso dei registri estremi di Schönberg è più moderno e contribuisce alla tensione e all'espressività di questo efficace lavoro orchestrale.

Orchestrazione di una melodia o di un gesto primario

In questo capitolo abbiamo finora parlato di melodia, voce o gesto principali, nel contesto di un'intera trama orchestrale. Permettiamoci ora di isolare la melodia dagli altri aspetti della musica, come possono essere il ritmo e l'armonia, per esplorare le ulteriori possibilità di orchestrare con efficacia un tema principale. Il famoso assolo di corno inglese dall'ouverture *Il carnevale romano* di Berlioz ci servirà da modello.

Es. 15-34. Berlioz, Ouverture *Le Carnaval romain*, bb. 21-8

21 Andante sostenuto

Cr. ing.*

mf espress.

25

* suona una 5ta giusta sotto

Cominciando dal do^3 (altezza reale), il passaggio potrebbe essere suonato dal flauto, dall'oboe, dal clarinetto e anche dal fagotto (anche se su questo strumento la melodia suonerebbe piuttosto acuta e poco spontanea); la melodia è eseguibile anche per gli archi, ma suonerebbe piuttosto strana al contrabbasso. La tromba, il corno e perfino il trombone potrebbero suonarla, anche se su quest'ultimo le note acute suonerebbero come minimo forzate; in questo registro acuto e intenso lo strumento non esprimerebbe la quieta eleganza che il tema sembra richiedere. Gli strumenti che potrebbero contendersi questa linea melodica con maggiore successo sono il corno inglese, il flauto contralto, o i sassofoni soprano, contralto e tenore.

È a questo punto che intervengono la libera scelta e l'intenzione del compositore: dopo aver definito il carattere di una melodia appena scritta, il compositore sceglie lo strumento che può suonarla nell'appropriata estensione e con le giuste caratteristiche timbriche ed emotive. Se il tema dovesse comparire in un registro più acuto o più grave, la scelta dello strumento sarebbe probabilmente diversa.

Anche il livello dinamico della melodia influenza la scelta dello strumento: ecco perché conoscere la forza e le debolezze di ogni strumento in ogni registro può essere di grande aiuto nella scelta di quello più adatto.

Per aumentare il livello sonoro di una melodia o per metterla altrimenti in evidenza, il compositore o orchestratore può utilizzare una delle tecniche seguenti:

1. Raddoppiare la melodia all'unisono, preferibilmente con uno strumento acusticamente compatibile a quello scelto per eseguire la melodia. Ecco alcuni degli strumenti che sono usati più spesso per raddoppi all'unisono:

   - il corno inglese è raddoppiato dall'oboe, dal fagotto, dalla tromba con sordina, dalla viola o dal violoncello;
   - il flauto è raddoppiato dal violino o dal clarinetto (anche dalla viola o dal violoncello quando l'estensione lo permette);
   - l'oboe è raddoppiato dal corno inglese, dal flauto, dalla tromba con sordina, dal corno, dal violino o dalla viola;
   - il clarinetto è raddoppiato dal flauto, dal violino, dalla viola, dal violoncello, dal corno e perfino dalla tromba;

– il fagotto è raddoppiato dall'oboe, dal corno inglese, da tutti gli archi, dai tromboni in *piano* o dalla tuba.

Dal momento che i raddoppi all'unisono producono un nuovo timbro, ben diverso da quello dello strumento originale, vanno attentamente considerate tutte le possibili miscele prima di decidere quale usare. Raccomandiamo di riservare i raddoppi all'unisono per i *tutti* o per effetti molto particolari[11].

2. Usare raddoppi di ottava, vale a dire aggiungere strumenti che sono in grado di suonare la melodia una o più ottave sopra o sotto. Questo tipo di raddoppio somiglia a quello messo in atto dai registri dell'organo: inserendo il 4 o il 2 piedi si amplia l'estensione di una o due ottave verso l'acuto e inserendo il 16 o il 32 piedi si amplia l'estensione di una o due ottave verso il grave. Raddoppiare una melodia su tre ottave – ad esempio con due flauti, ottavino, corno inglese, due oboi, clarinetto basso, clarinetto e clarinetto piccolo – è preferibile e può essere usato in molti tipi di passaggi.

3. Raddoppiare solo alcune note della melodia o creare un'elaborazione della melodia per lo strumento che raddoppia. Sotto questo aspetto si possono rivedere le tecniche discusse precedentemente in questo capitolo così come l'Es. 8-41 di p. 317 che mostra un passaggio da *La Mer* di Debussy. Ecco due ipotesi di come Berlioz avrebbe potuto elaborare melodicamente il raddoppio[12]:

Es. 15-35. Elaborazione di una melodia del *Carnaval romain* di Berlioz

[11] Possono far eccezione i raddoppi all'unisono fra archi e legni; tradizionalmente l'oboe aggiunge calore ai violini, il clarinetto invece li raffredda leggermente, mentre il flauto offre ariosità e precisione; il fagotto altresì aggiunge chiarezza di articolazione e rotondità ai violoncelli e ai contrabbassi. [n.d.c.]

[12] Questo tipo di raddoppio, molto raffinato, è piuttosto diffuso nella musica degli ultimi decenni, soprattutto nel senso dell'Es. 8-41. Può dare risultati timbrici che vanno ben al di là del colore degli strumenti che lo eseguono. [n.d.c.]

USO DELL'ORCHESTRA PER EFFETTI PARTICOLARI

Realizzazione di *sforzandi* e di *forte-subito piano*

Avere un'intera orchestra come strumento a disposizione vi permette di usare una grande varietà di mezzi per raggiungere un determinato effetto. Spesso nei passaggi in *sforzando* accentare la nota non basta. Ecco alcuni suggerimenti, illustrati nell'Es. 15-36:

1. combinare un pizzicato di archi con una nota più lunga dei fiati (come, per esempio, all'inizio del primo movimento della *Prima Sinfonia* di Beethoven);
2. combinare un breve *sforzando* di tromba con note tenute degli archi;
3. combinare un breve *sforzando* negli oboi con note tenute negli archi;
4. combinare note pizzicate delle viole con note tenute dei violini.

CD-5/TR. 57

Es. 15-36. Costruire degli *sforzando* orchestrali

Il modo più efficace per orchestrare un passaggio di *forte-subito piano* è far sì che una sezione suoni una nota o un accordo *fortissimo*, e prima che finisca il suono forte entri discretamente un'altra sezione o combinazione di strumenti che suoni una nota *piano* e la sostenga. È essenziale che i due gruppi si sovrappongano[13].

[13] Questi suggerimenti non devono essere presi come effetti speciali da usare in condizioni particolari, ma sono risorse estremamente comuni nella musica degli ultimi cent'anni. Nelle buone orchestrazioni (ad esempio in Stravinsky) segni dinamici e di articolazione sono quasi una semplice conferma di quanto l'orchestra produce di per sé, in base all'appropriata scelta di strumenti, di registri e di raddoppi fatta dal compositore. [n.d.c.]

Es. 15-37. Costruire dei *forte-subito piano* orchestrali

CD-5/TR. 58

Incastri a coda di rondine e sovrapposizioni

In ogni tipo di passaggio in cui c'è uno scambio di parti fra strumenti simili, al fine di creare un cambiamento di colore senza soluzione di continuità, occorre fare in modo che le "giunture" non si sentano, come nell'Es. 15-38a (a meno che non si desideri che ogni gruppo di sei note sia accentato, v. Es. 15-38b):

Es. 15-38. Parti che si sovrappongono o non si sovrappongono

CD-5/TR. 59

a. Incastro a coda di rondine, molto fluido

b. Parti che non si sovrappongono

Colorare una nota

Questa tecnica può essere realizzata in una varietà di modi.

Colorando una singola nota

Es. 15-39. Colorare un do sostenuto

CD-5/TR. 60

Colorando ogni nota con uno strumento diverso

CD-5/TR. 61

Es. 15-40. Cambiare il colore di ciascuna nota

Usando diteggiature alternative per colorare il suono di uno stesso strumento

Questa interessante ed efficace tecnica per colorare un suono si è sviluppata piuttosto di recente.

CD-5/TR. 62

Es. 15-41. Colorare una singola altezza usando diteggiature diverse

È relativamente facile cambiare il timbro di uno strumento a corda specificando su quale corda il passaggio debba essere suonato (v. cap. 3 per i dettagli). Sugli ottoni si possono usare diteggiature alternative, ma è meglio consultare un professionista per sapere come ottenere il risultato desiderato.
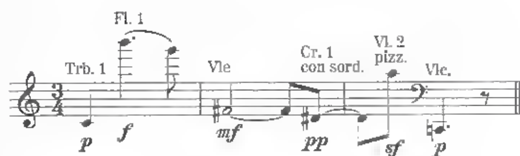
Scrittura puntillistica e *Klangfarbenmelodie*

La scrittura puntillistica è molto simile al colorare ogni nota di una melodia usando uno strumento diverso (Es. 15-40). Anton Webern è stato uno di coloro che hanno proposto questo tipo di scrittura, che è stata anche definita in tedesco *Klangfarbenmelodie* (melodia di timbri)[14]. Nel prossimo esempio imitiamo la sua tecnica assegnando dinamiche diverse a ogni nota, così come faceva il compositore, e aggiungendo anche alcune caratteristiche dislocazioni di ottava.

[14] Il termine *Klangfarbenmelodie* è spesso applicato a musica nella quale una nota ripetuta è colorata con diversi strumenti. Tuttavia la tipica *Klangfarbenmelodie* è una frase continua in cui quasi ogni nota è colorata da uno strumento diverso.

Es. 15-42. Orchestrazione "puntillistica"
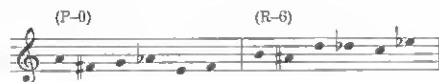
CD-5/TR. 63



La melodia frammentata che ne risulta può avere analogie sul piano uditivo con la scuola francese di pittura puntillistica, in auge ai primi del Novecento. I pittori puntillisti combinavano piccoli punti di colori puri per ottenere i loro effetti figurativi.

Per cogliere tutto l'impatto della tecnica puntillistica applicata alla musica studieremo le prime 14 bb. del I mov. della *Sinfonia* op. 21 di Anton Webern. Potete anche studiare le bb. 35-9 per conto vostro. Il lavoro è basato sulla serie seguente; notate che il secondo esacordo è il retrogrado del primo e comincia un tritono più sopra.

Es. 15-43. Serie della *Sinfonia op. 21* di Webern



La serie subisce diverse permutazioni nel corso del lavoro, che sono notate nella partitura ridotta (Es. 15-44a). Osservate come Webern dia un diverso colore strumentale quasi a ogni nota; nelle bb. 5-7 la viola ha tre successive note, due pizzicate e una con l'arco. Dal momento che è un lavoro strettamente seriale, le altezze non hanno la stessa funzione melodica o armonica che nella musica tonale tradizionale. Piuttosto, ogni nota è importante di per sé; l'interprete deve costruire mentalmente delle linee musicali basate sulla serie a partire dall'apparente isolamento di ogni nota o gesto. Per aiutare a far capire la logica lineare del passaggio, Webern si serve delle durate, delle articolazioni e delle dinamiche; le dinamiche in particolare devono essere controllate rigorosamente. Grazie alla costante variazione di colore, l'effetto complessivo del passaggio è di densità contrappuntistica, anche se la trama sonora è in realtà piuttosto rarefatta.

Es. 15-44. Webern, *Sinfonia op. 21*, bb. 1-14

a. Partitura sintetica

Ruhig schreitend (𝅗𝅥 = ca. 50)

b. PARTITURA COMPLETA

CD-5/TR. 64

1 2 3 4 5 6 7

Cl.* Cr. 1* Cr. 2* Arpa Vl. 2 Vle Vlc.

p mp pizz. arco

* suonano come scritto

8 9 10 11 12 13 14

Cl. Cl. B. Cr. 1 Cr. 2 Arpa Vl. 1 Vle Vlc.

pp p gedämpft offen mp

Si può concepire un'applicazione della scrittura puntillistica o della *Klangfarbenmelodie* anche alla musica tonale, specialmente se si usano molte trasposizioni di ottava, creando di conseguenza una melodia su due livelli. A tal fine vale la pena di studiare la *Passacaglia* op. 1 di Webern: il lavoro usa come modello la musica di Bach e di Brahms, ma suona decisamente come una pagina del ventesimo secolo; Webern usa il metodo puntillistico per colorare le note e ottenere una *Klangfarbenmelodie* da una spigolosa melodia tonale.

Indicazioni d'approfondimento

Classicismo:
Beethoven, *Sinfonia n. 4*, I mov.
Beethoven, *Sinfonia n. 7*, IV mov.
Haydn, *Sinfonia n. 104*, I mov.
Haydn, *Sinfonia concertante in si bemolle maggiore*, I mov.
Mozart, *Sinfonia n. 36 "Linz"*, ultimo mov.

Primo Romanticismo:
Berlioz, Ouverture *Le Carnaval romain*
Bizet, *Sinfonia n. 1*, I mov.
Mendelssohn, *Ein Sommernachtstraum*, Ouverture
Rossini, *La gazza ladra*, Ouverture
Schubert, *Sinfonia n. 8*, II mov.
Schumann, *Sinfonia n. 4*, ultimo mov.

Tardo Romanticismo:
Brahms, *Variazioni su un tema di Haydn*
Bruckner, *Sinfonia n. 4*, Scherzo
Bruckner, *Sinfonia n. 9*, I mov.
Čajkovskij, Ouverture *Romeo e Giulietta*
Čajkovskij, *Sinfonia n. 4*, Finale
Chabrier, *España*
Dukas, *L'Apprenti sorcier*
Liszt, *Les Préludes*
Mahler, *Sinfonia n. 1*, I mov.
Mahler, *Sinfonia n. 5*, I mov.
Rimskij-Korsakov, Suite da *Il gallo d'oro*
Saint-Säens, *Danse macabre*
R. Strauss, *Don Juan*
R. Strauss, *Tod und Verklärung*
Wagner, *Siegfried*, Marcia funebre
Wagner, *Tannhäuser*, Ouverture e Scena del Venusberg

Impressionismo:
Debussy, *Jeux*
Debussy, *La Mer*, ultimo mov.
Debussy, *Nocturnes*, "Nuages" e "Fêtes"

De Falla, Suite dal *El Sombrero de tres picos*
Ravel, *Concerto per pianoforte e orchestra in sol maggiore*
Ravel, *Rapsodie espagnole*

Primo Novecento:
Barber, Ouverture *The School for Scandal*
Bartók, *Dance Suite*
Bartók, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2*, ultimo mov.
Berg, *Lulu Suite* (*Symphonische Stücke aus der Oper Lulu*)
Berg, *Tre pezzi per orchestra*
Britten, *Four Sea Interludes* dal *Peter Grimes*
Copland, *Music for the Theater*
Harris, *Sinfonia n. 5*
K.A. Hartmann, *Sinfonia n. 6*
Hindemith, *Die Harmonie der Welt*
Hindemith, *Sinfonia serena*
Piston, *Sinfonia n. 4*, II mov.
Prokof'ev, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 3*, I mov.
Prokof'ev, *Sinfonia n. 5*, I mov.
Schönberg, *Cinque pezzi per orchestra op. 16*
Schönberg, *Gurrelieder*
Sessions, *Sinfonia n. 2*, I mov.
Šostakovič, *Sinfonia n. 1*, I mov.
Šostakovič, *Sinfonia n. 15*, I mov.
Stravinsky, *Concerto per pianoforte e fiati*
Stravinsky, *Feu d'artifice*
Stravinsky, *Petruška*
Varèse, *Amériques*
Vaughan Williams, *Sinfonia n. 4*
Bach-Webern, *Ricercare* (scrittura puntillistica)
Webern, *Sei pezzi per orchestra op. 6*

Tardo Novecento:
J. Adams, *Harmonielehre*
D. Amram, *Triple Concerto*
L. Andriessen, *De Staat*
M. Babbitt, *Correspondences*
P. Boulez, *Rituel in memoriam Maderna*
P. Boulez, *Le Soleil dex eaux*
E. Carter, *Double Concerto* (pianoforte e clavicembalo)
P. Maxwell Davies, *Prolation*
J. Druckman, *Prisms*
M. Feldman, *Structures for Orchestra*
I. Fine, *Sinfonia n. 1*
H.W. Henze, *Sinfonia n. 8*
B. Kolb, *Grisaille*
H. Lazarof, *Concerto for Orchestra*

G. Ligeti, *Atmospheres*
G. Ligeti, *Lontano*
S. Mackey, *Tilt*
J. MacMillan, *Concerto for Piano and Orchestra*
B. Maderna, *Aura*
D. Martino, *Concerto per sassofono e orchestra*
W. Mathias, *Sinfonia n. 2*
O. Messiaen, *Réveil des oiseaux*
O. Messiaen, *Turangalîla-Symphonie*
T. Musgrave, *Concerto for Orchestra*
A. Pärt, *Tabula rasa*
K. Penderecki, *Sinfonia n. 2 "Christmas Symphony"*
C. Perle, *Three Movements for Orchestra*
C. Pettersson, *Sinfonia n. 6*
C. Rouse, *The Infernal Machine*
P. Ruders, *Clarinet Concerto*
A. Schnittke, *Sinfonia n. 4*
G. Schuller, *Seven Studies on Themes of Paul Klee*
W. Schuman, *Credendum*
J. Schwantner, *Sudden Rainbow*
R. Shapey, *Symphonie Concertante*
A. Singleton, *Shadows*
H. Smith, *Ritual and Incarnations*
K. H. Stockhausen, *Hymnen*
T. Takemitsu, *Visions*
M. Tippett, *Sinfonia n. 2*
I. Xenakis, *Metastasis B*
B.A. Zimmermann, *Stillness and Return*

Ulteriori lavori orchestrali americani:
J. Adams, *Violin Concerto*
S. Adler, *Flute Concerto*
S. Albert, *River Run*
D. Asia, *Sinfonia n. 2*
M. Babbitt, *Relata II*
C. Baker, *Bead Game*
S. Barber, *Medea*
L. Bassett, *Echoes from an Invisible World*
R. Beaser, *Concerto for Piano and Orchestra*
L. Bernstein, *Sinfonia n. 2 "The Age of Anxiety"*
W. Bolcom, *Sinfonia n. 5*
J. Cage, *Atlas Eclipticalis*
E. Carter, *Variations for Orchestra*
G. Chadwick, *Sinfonia n. 3*
Chen Yi, *Sinfonia n. 3*
M. Colgrass, *As Quiet As*
A. Copland, *Sinfonia n. 3*

J. Corigliano, *Sinfonia n. 1*
H. Cowell, *Saturday Night at the Firehouse*
P. Creston, *Sinfonia n. 2*
D. Crockett, *Melting Voices*
G. Crumb, *Of Time and the River*
D. Del Tredici, *Final Alice*
D. Diamond, *Sinfonia n. 4*
J. Druckman, *Windows*
D. Erb, *Symphony of Overtures*
L. Foss, *Time Cycle* (versione per grande orchestra)
D. Freund, *Radical Light*
H. Hanson, *Sinfonia n. 2*
J. Harbison, *Sinfonia n. 2*
R. Harris, *Sinfonia n. 3*
S. Hartke, *Concerto for Violin and Orchestra*
S. Hodkinson, *Sinfonia Concertante*
A. Hovhaness, *Mysterious Mountain*
K. Husa, *Sinfonia n. 2*
A. Imbrie, *Sinfonia n. 3*
C. Ives, *Sinfonia n. 4*
K. Kennan, *Three Pieces for Orchestra*
A. J. Kernis, *Sinfonia n. 2*
L. Kirchner, *Music for Cello and Orchestra*
M. Kupferman, *Symphonic Odyssey*
F. Laderman, *Sinfonia n. 5*
L. Larson, *Water Music*
B. Lees, *Concerto for String Quartet and Orchestra*
J.A. Lennon, *Symphonic Rhapsody*
W. McKinley, *Three Poems of Pablo Neruda*
C. McTee, *Circuits*
P. Mennin, *Sinfonia n. 5*
J.K. Paine, *Sinfonia n. 2*
S. Paulus, *Symphony in Three Movements*
V. Persichetti, *Sinfonia n. 4*
W. Piston, *Sinfonia n. 6*
M. Powell, *Modules*
S. Ran, *Sinfonia n. 1*
B. Rands, *Canto del Sol*
A. Read Thomas, *Vigil for Cello and Orchestra*
S. Reich, *Music for a Large Ensemble*
G. Rochberg, *Sinfonia n. 2*
N. Rorem, *Sinfonia n. 3*
C. Rouse, *Sinfonia n. 2*
C. Ruggles, *Sun-Treader*
G. Schuller, *Of Reminiscences and Reflections*
W. Schuman, *Sinfonia n. 3*
J. Schwantner, *Concerto for Percussion and Orchestra*

R. Sessions, *Sinfonia n. 1*
H. Shapero, *Symphony for Classical Orchestra*
B. Sheng, *H'un*
M. Shrude, *"Into Light"*
R. Sierra, *Idilio*
S. Silver, *Three Preludes for Orchestra*
R. Starer, *Cello Concerto*
S. Stucky, *Dreamwaltzes*
Tan Dun, *Death and Fire*
C. Theofanidis, *On the Edge of the Infinite*
V. Thomson, *The Plow That Broke the Plains*
F. Ticheli, *Radiant Voices*
M. Torke, *Ecstatic Orange*
J. Tower, *Sequoia*
C. Ung, *Spirals*
C. Walker, *Variations for Orchestra*
R. Ward, *Sinfonia n. 6*
D. Welcher, *Prairie Light*
R. Wernick, *Visions of Terror and Wonder*
J. Zaimont, *Sinfonia n. 1*
E. Zwilich, *Sinfonia n. 1*

16
L'ORCHESTRA COME ACCOMPAGNATORE

L'orchestra come strumento di accompagnamento, soprattutto della voce, ha una storia sensibilmente più antica della sua nascita come corpo musicale autonomo. La ricerca storica mostra infatti che la musica vocale fu di gran lunga la parte più consistente della musica scritta nel mondo occidentale fino al XVII secolo, quando ensemble strumentali, incluse primitive compagini orchestrali, cominciarono ad acquisire una crescente autonomia. L'orchestra degli esordi fu aiutata nel suo sviluppo dalla nascita dell'opera, dal trasferirsi della committenza dalla chiesa alla nobiltà e poi al pubblico borghese, e dal miglioramento tecnico degli strumenti. Tuttavia, l'antico ruolo dell'orchestra come strumento di accompagnamento per lavori sacri e profani perdura anche ai giorni nostri. Con la crescita e lo sviluppo del concerto grosso e l'ascesa del concerto solistico durante il XVIII secolo, i compositori hanno notevolmente aumentato, migliorato e raffinato la natura e la funzione dell'accompagnamento orchestrale.

In questo capitolo esamineremo in quale modo l'orchestra svolga la sua funzione di accompagnamento per concertisti, per solisti vocali e cori nell'opera, nelle cantate, in cicli di Lieder e altri generi vocali.

Il concerto

Sono stati scritti concerti per ogni tipo di strumento. Prima del Novecento il pianoforte era lo strumento solista preferito anche perché si associa con tutti gli strumenti dell'orchestra ma non si mescola con nessuno. Il pianoforte si distacca da qualunque combinazione strumentale meglio di singoli strumenti dell'orchestra, che tendono a scomparire nel tessuto orchestrale. Quando si scrive un concerto per uno o più strumenti soli è importante tanto trovare l'appropriato accompagnamento orchestrale quanto scrivere un'efficace parte solistica. Forse per evitare la tendenza degli strumenti solisti tratti dall'orchestra a mescolarsi troppo facilmente col tessuto orchestrale, molti trattati di orchestrazione hanno raccomandato di assegnare l'accompagnamento soprattutto agli archi, per il loro carattere poco invadente. Tuttavia questa tattica non si è fatta per nulla strada nella letteratura concertistica, come vedremo con

lo studio delle tecniche di orchestrazione tratte da concerti di repertorio. Così facendo troveremo regole di comportamento molto più raffinate per creare accompagnamenti orchestrali in concerti solistici.

In questa sezione considereremo soprattutto sei tecniche di base:

1. usare il dialogo;
2. assegnare ruoli di primo piano e di sfondo al *solo* e al *tutti*;
3. sfruttare i contrasti di colore per distinguere il solista dall'orchestra;
4. separare il *solo* e il *tutti* attraverso l'indipendenza ritmica;
5. servirsi di formule di accompagnamento semplici e scarne;
6. usare la spaziatura e i registri per distinguere la linea solistica dall'orchestra.

Usare il dialogo

Il principio del dialogo *solo-tutti* nasce direttamente dal concerto grosso barocco. Il compositore presenta lo strumento solista da solo, fissando il suo timbro nella memoria dell'ascoltatore, e poi introduce l'orchestra con un cambiamento radicale di scrittura e di timbro. Nell'opera di Beethoven del prossimo esempio il violino solo introduce il motivo principale, ripetuto immediatamente dall'orchestra. Beethoven era così conscio dell'importanza del contrasto timbrico della risposta orchestrale da opporre un pizzicato degli archi al solista che suona con l'arco. (Un altro famoso esempio di inizio del genere è il *Concerto per violino* in sol minore di Prokof'ev.)

CD-6/TR. 1

Es. 16-1. Beethoven, *Romanza per violino e orchestra op. 40*, bb. 1-8

Andante

Fl.
Ob.
Fg.
Cr. in Sol
Vl. solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vcl., Cb.

Lo stesso principio vale nel seguente estratto dal *Concerto per pianoforte* di Schumann. Il dialogo fra il solista e l'orchestra esalta il ruolo di entrambi, oltre a rendere chiaro il materiale melodico e la struttura formale della doppia esposizione.

Es. 16-2. Schumann, *Concerto per pianoforte e orchestra*, II mov., bb. 1-4

CD-6/TR. 2

Ci sono letteralmente centinaia di esempi di questa semplice ed efficace tecnica di accompagnamento. Per esempio si vedano anche le bb. 185-93 del primo movimento di questo stesso concerto.

Assegnare ruoli di primo piano e di sfondo al *solo* e al *tutti*

È da notare che nei concerti più riusciti i ruoli si scambiano frequentemente: il materiale di primo piano di solito assegnato al solista viene dato all'orchestra, mentre il materiale di sfondo viene dato al solista. In un'apertura tra le più memorabili, nel *Primo Concerto per pianoforte* di Čajkovskij il tema principale è assegnato a una combinazione di violini e violoncelli, mentre il solista suona un accompagnamento ad accordi, rinforzato da armonie sostenute dei fiati.

CD-6/TR. 3

Es. 16-3. Čajkovskij, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1*, I mov., bb. 1-17

Quando offre un accompagnamento alle attività di primo piano dell'orchestra, lo strumento solista deve usare le figure musicali più idiomatiche. Per esempio, quando lo strumento solista è il pianoforte una figura arpeggiata della mano sinistra può essere una soluzione molto efficace.

Nel prossimo esempio si vedrà lo strumento solista realizzare il ruolo di accompagnatore con figure virtuosistiche e altri tipi di figurazioni melodiche e armoniche.

CD-6/TR. 4

Es. 16-4. Saint-Saëns, *Concerto per violoncello e orchestra in la minore*, bb. 447-62

453

2 Ob.
p
2 Cl. in La
2 Fg.
p
Vlc. solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc., Cb.

456

2 Ob.
1.
2 Cl. in La
2 Fg.
Vlc. solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc., Cb.

Indicazioni d'approfondimento

Brahms, *Concerto per violino e orchestra*, I mov., bb. 110-31
Mendelssohn, *Concerto per violino e orchestra*, I mov., bb. 335-43

Sfruttare i contrasti di colore per distinguere il solista dall'orchestra

Per presentare il solista molti compositori usano un colore orchestrale che contrasti chiaramente con quello dello strumento solo. Per esempio, le introduzioni al movimento lento del *Concerto per violino* di Čajkovskij e del *Concerto per violoncello* di Dvořák sono affidate ai legni. In entrambi i movimenti poi, quando alcune battute dopo entra il solista, il colore di quest'ultimo suona nuovo e fresco, nonostante il timbro degli archi abbia dominato il primo movimento.

Es. 16-5. Čajkovskij, *Concerto per violino e orchestra*, II mov., bb. 1-24

CD-6/TR. 5

Canzonetta
Andante (♩ = 84)

2 Ob.
2 Cl. in Si♭
2 Fg.
2 Cr. in Fa

2 Cl. in Si♭
2 Fg.
2 Cr. in Fa
Vl. solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle

con sordino
p molto espress.
pp con sordini

2 Cl. in Si♭
2 Cr. in Fa
Vln. solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.

1. Solo

CD-6/TR. 6

Es. 16-6. Dvořák, *Concerto per violoncello e orchestra in si minore*, II mov., bb. 1-10

Due esempi tratti da concerti di Mozart mostrano altri modi di usare colori contrastanti. Nell'Es. 16-17, tratto dal *Concerto per corno* n. 2 K417, l'intermittente raddoppio dello strumento solista da parte dei violini primi non diminuisce il ruolo del solista, grazie al contrasto timbrico tra il corno e i violini. Il resto degli archi per la maggior parte del tempo provvede allo sfondo armonico, ma occasionalmente mostra un interesse contrappuntistico. Si noti anche che Mozart non usa mai i corni d'orchestra quando suona il corno solista, ma li usa soltanto nell'introduzione orchestrale e negli interludi.

Es. 16-7. Mozart, *Concerto per corno e orchestra n. 2 K417*, I mov., bb. 6-63

CD-6/TR. 7

20

Ob.

Cr. in Mi♭

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

25

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

29

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

33

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

38

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

42

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

47

Ob.

Cr. in Mi♭

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

p

p

53

Ob.

Cr. in Mi♭

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

57

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

60

Cr. in Mi♭ solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

Il prossimo esempio, tratto dal movimento finale del *Concerto per flauto e orchestra* n. 1 K313 in sol maggiore, mostra alcuni altri modi in cui Mozart si serve del timbro per creare contrasto fra lo strumento solista e il resto dell'orchestra:

1. Usa un sobrio accompagnamento di soli archi, con due oboi e due corni in alcuni punti particolari, per creare un colore contrastante con il timbro del flauto.

2. Scrive una melodia due volte, usando due colori strumentali: la melodia è suonata prima dagli oboi, poi a partire da b. 65 dal flauto solo, e a b. 69 anche dai primi violini. Il passaggio è seguito da scale solistiche (b. 73) che possono essere suonate liberamente grazie all'accompagnamento orchestrato con leggerezza.
3. Riduce drasticamente il *tutti* orchestrale non appena entra il flauto: a b. 83 il flauto comincia nella parte più debole della sua estensione, perciò per farlo sentire Mozart riduce il *tutti* nel *forte* delle bb. 81-2 portando la dinamica a *piano*. Il re tenuto, suonato da corni, violoncelli e contrabbassi contrasta non solo con il colore del flauto solista ma anche con quello degli oboi e archi nelle stesse battute, enfatizzando il prossimo ritorno alla tonica sol di b. 94.
4. Non usa alcun altro flauto in orchestra, affinché il solista non incontri alcuna competizione nel suo stesso timbro.

Es. 16-8. Mozart, *Concerto per flauto e orchestra n. 1 K313*, III mov., bb. 54-94

CD-6/TR. 8

66

2 Ob.

Fl. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

72

Fl. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

78

2 Ob.

2 Cr. in Sol

Fl. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

f

83

2 Ob.

2 Cr. in Sol

Fl. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

89

2 Ob.

2 Cr. in Sol

Fl. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

Separare il *solo* e il *tutti* attraverso l'indipendenza ritmica

Questa tecnica più complessa, essenziale per molti accompagnamenti, può essere usata nei casi in cui il timbro del solista e dell'orchestra sono simili. Per esempio, nel suo *Concerto per violino* Čajkovskij ha scelto un'orchestra d'archi per accompagnare il violino solo. Il compositore ha affidato ai violini primi una contromelodia canonizzante e al resto della sezione un semplice accompagnamento armonico. L'accompagnamento non ripete né imita gli specifici modelli ritmici eseguiti dal violino solo.

CD-6/TR. 9

Es. 16-9. Čajkovskij, *Concerto per violino e orchestra,* I mov., bb. 28-38

Nell'ultimo movimento del *Concerto per violino* in mi minore di Mendelssohn troviamo una differenza radicale fra la linea ritmicamente piana del solista e le civettuole figure di accompagnamento degli archi.

Es. 16-10. Mendelssohn, *Concerto per violino e orchestra*, III mov., bb. 107-17

CD-6/TR. 10

Allegro molto

107

2 Cl. in La

2 Fg.

Vl. solo

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc., Cb.

p

arco

pp

pizz.

111

sempre pp

cresc.

Servirsi di trame di accompagnamento semplici e scarne

L'appropriata densità della trama orchestrale può contribuire immensamente all'efficace presentazione del materiale solistico. Nei due esempi seguenti, allo strumento solista è affiancato un accompagnamento scarno che permette di dare evidenza ai suoi gesti melodici iniziali.

Nel primo esempio Sibelius crea un'atmosfera di silenziosa attesa, nella quale il solista si inserisce con un suono fresco e deciso. L'etereo tessuto sonoro dell'accompagnamento, così leggermente orchestrato, fa sì che la solida e bella melodia possa librarsi su di esso ed essere immediatamente percepita dall'ascoltatore.

CD-6/TR. 11

Es. 16-11. Sibelius, *Concerto per violino e orchestra*, I mov., bb. 1-40

9
1. Solo
Cl. 1,2 in Si♭
p espress.
Vl. solo
Vl. 1
Vl. 2
16
Vl. solo
cresc.
f
Vl. 1
poco cresc.
mp
Vl. 2
poco cresc.
mp
23
Vl. solo
dim.
sul G
poco *f*
più *f*
Vl. 1
Vl. 2
con sord.
Vle
mp
con sord.
mp

Similmente Bartók, nel suo *Terzo Concerto per pianoforte e orchestra,* crea un'atmosfera calma con archi ondeggianti e una tranquilla pulsazione di timpani, a cui si aggiunge un accordo tenuto dei clarinetti, che permette alla melodia lirica del pianoforte di muoversi senza costrizioni. Lo sfondo ondeggiante, elusivo e tuttavia regolare, contrasta fortemente con i ritmi intricati della melodia principale del pianoforte solo.

Es. 16-12. Bartók, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 3*, I mov., bb. 1-18

CD-6/TR. 12

9

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2 in La

Cr. 1, 2 in Fa

p

Pf. solo

3

3

Vl. 2

Vle

Vlc.

arco

pizz.

Cb.

11

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2 in La

Cr. 1, 2 in Fa

Pf. solo

3

3

3

3

Vl. 2

unis.

p

Vle

unis.

p

Vlc.

arco

p

Cb.

arco

p

Usare la spaziatura e i registri per distinguere la linea solistica dall'orchestra

Alcuni strumenti tendono a confondersi con l'orchestra quando sono suonati in determinati registri o in certe combinazioni orchestrali acusticamente congeniali. Per combattere questa tendenza si possono utilizzare le ingegnose soluzioni che vedremo nei prossimi tre esempi tratti dalla letteratura concertistica.

Nel *Concerto per violino* di Beethoven, a partire da b. 102, il solista sostituisce il flauto nella trama dei legni, e il suo registro acuto ed

etereo domina facilmente la compagine. I legni offrono un semplice accompagnamento armonico, e i timpani suonano il motivo ritmico che collega le due frasi.

CD-6/TR. 13

Es. 16-13. Beethoven, *Concerto per violino e orchestra*, I mov., bb. 99-109

Più avanti, la melodia del fagotto, suonata nel più intenso ed espressivo registro dello strumento, è lanciata contro i passaggi virtuosistici del violino solo e rende i due strumenti partner uguali. Il forte contrasto ritmico, unito alla semplicità dell'accompagnamento armonico degli archi, contribuisce immensamente alla chiarezza dei ruoli di primo piano (la melodia del fagotto), di secondo piano (le figurazioni del violino) e di sfondo (gli archi) assunti dagli strumenti.

Es. 16-14. Beethoven, *Concerto per violino e orchestra*, III mov., bb. 135-42

CD-6/TR. 14

Nel famoso "episodio del triangolo" del suo *Primo Concerto per pianoforte* in mi bemolle maggiore, Liszt scrive una parte idiomatica per flauto che raddoppia all'unisono le note più importanti della melodia del pianoforte. Gli archi pizzicati forniscono lo sfondo armonico al primo e al secondo tempo della battuta, e il triangolo conferisce un nuovo colore al terzo.

CD-6/TR. 15

Es. 16-15. Liszt, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1*, II mov., bb. 99-104

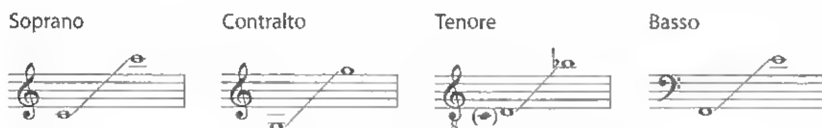
Allegretto vivace

Queste tecniche non precludono la possibilità di usare una semplice figura di accompagnamento in orchestra per armonizzare una melodia solistica; di fatto, specialmente con legni soli, un semplice

accompagnamento può spesso funzionare molto bene. Gli elementi che costituiscono l'accompagnamento dovrebbero essere tenuti distanti dalla tessitura del solista ogni volta che è possibile, anche se un accompagnamento fortemente contrastante dal punto di vista ritmico riduce la necessità di questa cautela.

Accompagnamento di solisti vocali, assiemi e cori

Uno dei più antichi ruoli dell'orchestra è stato quello di fornire l'accompagnamento per la musica vocale in lavori solistici, d'assieme e corali. Le tipiche estensioni delle quattro voci principali sono le seguenti:



Anche se definiscono i limiti estremi entro i quali la maggior parte dei professionisti può cantare, le estensioni per alcuni cantanti possono anche essere superiori. Alcuni soprani possono andare facilmente oltre il do acuto (do^{5}) o, usando la voce di petto, scendere una quarta sotto il do centrale. Ci sono due categorie di cantanti nell'ambito dei contralti:

il mezzosoprano, con estensione

e il contralto, con estensione .

Anche se i diversi tipi di tenore non hanno uguali categorizzazioni, la qualità della voce separa notevolmente un pesante tenore wagneriano da un leggero tenore lirico mozartiano. La voce di basso può essere classificata almeno in due tipi:

il baritono, con estensione

e il basso (profondo), con estensione .

Alcuni bassi possono raggiungere una quarta sotto questa nota grave[1].

---

[1] Sulla classificazione delle voci sono stati scritti interi libri. Lo studente incontrerà spesso definizioni quali soprano di coloratura, tenore o soprano lirico spinto, tenore contraltino, soprano lirico-leggero, basso buffo. È essenziale approfondire la conoscenza del repertorio concertistico e operistico per capirne il significato, cercando di conoscere bene almeno due ruoli per le principali tipologie vocali. La voce è uno strumento straordinario ma delicato e il dilettantismo nella scrittura vocale produce risultati fastidiosi per l'ascoltatore, molto più che qualche infelice orchestrazione. Un tipico difetto del principiante è scrivere sempre più acuto del necessario, rendendo forzata l'emissione, o aspettarsi forza e potenza dalle note più gravi.

Qui ci accontenteremo almeno di segnalare che, a parte le tipologie di base, ogni voce viene definita dalla sua tessitura più che dall'estensione, che vale solo come

Costringere una voce a cantare per lunghi periodi sopra uno spesso accompagnamento orchestrale è pesante e faticoso per il cantante, sottoposto a una tensione eccessiva che sottrae molto alla bellezza delle qualità naturali della voce. Come qualsiasi strumento dell'orchestra il timbro e la forza dei registri variano con le caratteristiche della voce ma, diversamente dagli strumenti, variano anche da individuo a individuo. Di solito la quinta inferiore di ogni estensione è meno forte e dev'essere accompagnata leggermente; l'ottava successiva è solida e piuttosto forte; l'ultima quinta è la più potente. Tuttavia, in molti bassi e contralti la parte più grave dell'estensione è più solida di quella superiore, che può suonare forzata e annebbiata. Per contro il registro superiore dei soprani e dei tenori è piuttosto penetrante, mentre il registro grave è alquanto debole e vuoto.

La voce è uno strumento che produce altezze puramente "a orecchio", senza l'aiuto di corde, tasti o pistoni. Pochi cantanti hanno l'orecchio assoluto; altri "sentono" dove collocare le altezze, in modo simile ai cornisti, con sorprendente precisione. Ma la maggior parte dei cantanti dipende dall'accompagnamento per orientare l'intonazione. Perciò è essenziale guidare il cantante per la sua prima nota, e di lì in poi fornire aiuto con l'accompagnamento orchestrale in modo che possa mantenere una precisa intonazione con relativa facilità. Ciò non significa che la voce debba essere costantemente raddoppiata all'unisono, ma che il cantante deve avere punti di riferimento per l'intonazione con maggior frequenza possibile. Oggi è vero più che mai, con l'espansione del moderno vocabolario armonico, ed è ancora più essenziale quando si scrive per il coro, spesso composto da cantanti dotati di una minore formazione professionale rispetto ai solisti.

Il recitativo

Il recitativo è il tipo più semplice di brano vocale da accompagnare; di solito si tratta di alcuni accordi necessari a stabilire e a mantenere lo sfondo armonico. I due tipi più comuni di recitativo sono quello accompagnato dal basso continuo e quello accompagnato dall'orchestra o da un piccolo gruppo di strumenti.

Il primo tipo si trova in particolare nei lavori di Händel, Bach e altri compositori barocchi: è notato come una linea vocale con un basso figurato su cui si improvvisano accordi (scritti in piccolo nell'Es. 16-16).

---

riferimento generale. La tessitura è la porzione dell'estensione in cui si svolge la maggior parte dell'attività vocale. A parità di estensione, ad esempio, un tenore lirico canterà prevalentemente in una tessitura medio-acuta, mentre un tenore wagneriano canterà in una tessitura tipicamente centrale, anche se entrambi di tanto in tanto sfoggeranno dei brillanti acuti. Un soprano drammatico avrà parti prevalentemente centrali, e i suoi acuti saranno soprattutto caratterizzati dalla forza, mentre un soprano lirico-leggero, abituato a una tessitura più acuta, potrà modularla con maggiore flessibilità dinamica. [n.d.c.]

Es. 16-16. Haydn, *Die Schöpfung*, n. 9 "Und die himmlichen Heerscharen", bb. 1-4

CD-6/TR. 16

■ Indicazioni d'approfondimento

J.S. Bach, *Cantata n. 56 "Kreuzstab"*, "Mein Wandel auf der Welt", bb. 1-10

Il secondo tipo di accompagnamento del recitativo consiste per la maggior parte di semplici accordi a blocchi, il più usato dell'orchestra, e spesso le interruzioni della linea vocale da parte dell'orchestra drammatizzano la situazione (v. Es. 16-17).

CD-6/TR. 17

Es. 16-17. Mendelssohn, *Elijah*, "Call him louder" [orig. ted. "Rufet lauter"], bb. 1-11

Recit. 1

Cl. in La

Vl. 1

Vl. 2

Vle

ELIJAH

Basso solo

Call him loud-er! He hear-eth not. With knives and lan-cets cut your-selves af-ter your

Vlc., Cb.

Allegro molto (♩ = 160)

4

man-ner: Leap up-on the al - tar ye have made:

8

Call him, and pro-phe-sy! Not a voice will an-swer you; none will list-en; none heed you.

Es. 16-18. Walton, *Belshazzar's Feast*, Recitativo, "And in that same hour", bb. 1-8

CD-6/TR. 18

quasi recit.

G.P.

Baritono solo

And in that same hour as they feast - - - - - - - - - - ed

Bar. solo

came forth fin-gers of a man's hand And the King saw the part of the hand that wrote

♩ = 50

Bar. solo

And this was the writ-ing that was writ-ten:

lugubre

Orch.

ppp Pt. GC. Timp. Gong

sim.

Bar. solo

"Me-ne, me - ne, te - kel u - phar - - -

Orch.

Bar. solo

- sin."

Orch.

■ Indicazioni d'approfondimento

Mozart, *Le nozze di Figaro*, atto III, scena 4, "Hai già vinta la causa", bb. 14-40

L'aria d'opera e il Lied orchestrale

Nell'accompagnamento di un'aria d'opera o di un Lied orchestrale, spesso l'orchestra stabilisce l'atmosfera e fornisce perfino un'interpretazione del testo, specialmente nel caso dell'opera. Tuttavia, nelle opere italiane più famose i compositori hanno scelto di adottare semplici figure di accompagnamento che permettono al cantante di far sentire parole ed emozioni, senza interferenze orchestrali. Il seguente esempio, tratto dalla *Traviata* di Verdi, mostra questo tipo di trattamento. L'accompagnamento è piuttosto semplice, e contiene un arpeggiato obbligato del clarinetto e accordi tenuti di fagotti e corni.

CD-6/TR. 19

Es. 16-19. Verdi, *La traviata*, atto I, scena 3, "Ah fors'è lui", bb. 29-44

34
Cl. in Do
Fg.
Cr. in Fa
VIOLETTA
ver - so, del - l'u - ni - ver - so in te - ro, mi - ste - rï - o - so,
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

39
Cl. in Do
Fg.
Cr. in Fa
VIOLETTA
leggero
mi - ste - rï - o - so, al - te - ro, cro - ce, cro - ce e de - li - zia, cro - ce e de - li - zia, de - li - zia al cor.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

■ Indicazioni d'approfondimento

Verdi, *La traviata*, atto III, n. 10, "Parigi, o cara", bb. 1-35

Nell'aria di Micaëla, dal terzo atto di *Carmen*, il colore caldo di violoncelli, corni e legni gravi contrasta meravigliosamente con la linea vocale acuta. Bizet è anche attento a mantenere separati ritmicamente gli strumenti e la voce. Perciò la cantante è libera di esprimere la sua triste supplica con grande pathos. Solo quando raggiunge il punto culminante sulla parola "peur" Bizet aggiunge un raddoppio all'ottava dei violini.

CD-6/TR. 20

Es. 16-20. Bizet, *Carmen*, atto III, n. 22 "Je dis que rien ne m'épouvante", bb. 6-24

6

Andante molto ♩. = 44

Fl. 1
Fl. 2
Cr. ing.
2 Cl. in Si♭
2 Cr. in Mi♭
2 Cr. in Si♭
Vl. 1
Vl. 2
MICAELA
Vlc.
Cb.

ppp *ppp* 1. *p*

Je dis que rien ne m'é - pou - van - te, Je dis hé -

9

Fl. 1
Fl. 2
Cr. ing.
2 Cl. in Si♭
2 Cr. in Mi♭
2 Cr. in Si♭
Vl. 1
Vl. 2
MICAELA
Vlc.
Cb.

1. *pp* *pp* *pp* *pp* *sf* *dim.* *pp* *pp*

las! que je ré-ponds de moi; Mais j'ai beau fai - re la vail -

12
Fl. 1
Fl. 2
Cr. ing.
2 Cl. in Si♭
2 Cr. in Mi♭
2 Cr. in Si♭
1.
Vl. 1
Vl. 2
MICAELA
lan - te, Au fond du cœur je meurs d'ef - froi!
Vlc.
Cb.
15
Fl. 1
poco cresc.
Fl. 2
poco cresc.
Cr. ing.
poco cresc.
2 Cl. in Si♭
poco cresc.
2 Cr. in Mi♭
2.
poco cresc.
2 Cr. in Si♭
Vl. 1
cresc.
Vl. 2
poco meno p
cresc.
MICAELA
Seu - le en ce lieu sau - va - ge, Tou - te seu - le j'ai peur mais j'ai tort d'a - voir
Vlc.
poco cresc.
Cb.

18

Fl. 1 — poco sf — dim. — p — dim.

Fl. 2 — poco sf — dim. — p — dim.

Ob. — mf dim. — p — dim.

Cr. ing. — mf dim.

2 Cl. in Sib — poco sf — dim. — dim.

2 Cr. in Mib — 1. mf — p — dim.

2 Cr. in Sib — p — dim.

Tbn. — ppp — pp — ppp

Timp. — tr — pppp

Vl. 1 — unis. — poco — sf — dim. — p

Vl. 2 — unis. — poco — sf — dim. — p

Vle — p

MICAELA — molto — f

peur; Vous me don - ne - rez du cou - ra - ge, Vous me pro -

Vlc. — poco sf — dim.

Cb.

Il prossimo esempio, tratto dalla letteratura liederistica, è un breve passaggio dal primo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Mahler. Qui l'orchestra dipinge un'immagine di campo fiorito costellato di uccelli che cinguettano. La voce però non è mai oscurata in questo colorito contesto; anche se questa non viene raddoppiata continuativamente, le note del canto si possono sempre trovare da qualche parte nell'orchestrazione, benché non necessariamente in coincidenza ritmica. Si vedano per esempio, alle bb. 46-7, i raddoppi delle note del canto dapprima nei violini secondi, poi nelle viole e così via. Vale la pena di studiare tutto il ciclo per trovarvi alcuni tra i migliori accompagnamenti orchestrali immaginabili.

CD-6/TR. 21

Es. 16-21. Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, n. 1 "Wenn mein Schatz", bb. 44-61

Sanft bewegt
Dolce con moto

44

Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Cr. in Fa
Glsp.
Arpa
Voce
Vl. 1
Vl. 2
Vlc

Blüm-lein blau! Blüm-lein blau! Ver - dor - re nicht, ver - dor - re nicht!

sempre **pp**

50

Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Cl. B.
Fg.
Cr. in Fa
Glsp.
Trg.
Arpa
Voce
Vl. 1 solo
Vl. 2, 3 solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.

Vög-lein süß! Vög-lein süß! Du singst auf grü - ner Hei - de!

56

Nicht schleppen *Senza ritardare*

drängend im Tempo *stringendo in tempo* *accel.*

accel. **Vorwärts** *Avanti*

Fl. — Ob. — Cl. in Si♭ — Cl. B. — Fg. — Cr. in Fa — Timp. — Glsp. — Trg. — Arpa — Voce

Ach! Wie ist die Welt so schön! Zi - küth! Zi - küth!

drängend im Tempo *stringendo in tempo*

accel.

Vl. 1 solo — Vl. 2, 3 solo — Vl. 1 — Vl. 2 — Vle — Vlc. — Cb.

div. pizz. div. pizz.

Indicazioni d'approfondimento

Barber, *Knoxville: Summer of 1915*
Berg, *Sieben frühe Lieder*; *Altenberg Lieder*
Berlioz, *Les Nuits d'été*
Britten, *Serenade*; *Nocturne*
Chausson, *Poème de l'amour et de la mer*
Elgar, *Sea Pictures*
Mahler, *Kindertotenlieder*; *Das Lied von der Erde*
Messiaen, *Poèmes pour mi*
Ravel, *Shéhérazade*
Schönberg, *Erwartung*
Wagner, *Wesendonk Lieder*

L'assieme vocale operistico

Il seguente quartetto, un canone a quattro dal primo atto del *Fidelio* di Beethoven, è un ottimo esempio di scrittura vocale semplicemente e delicatamente accompagnata dall'orchestra. Notate che Beethoven raddoppia sempre le parti vocali, sia continuativamente sia sporadicamente (raddoppiando solo alcune delle note più importanti) e mantiene la scrittura intorno ai cantanti estremamente leggera. Studiate ogni raddoppio; spesso la parte del basso è raddoppiata in ottave più acute, o il soprano è raddoppiato da uno strumento grave. Le leggere figurazioni dell'orchestra aiutano molto l'espressione della gioia provata da almeno tre dei personaggi.

CD-6/TR. 21

Es. 16-22. Beethoven, *Fidelio*, atto I, n. 3 "Mir ist so wunderbar" (Quartetto), bb. 1-51

20

Fl. — cresc. — mf — p

Vl. 2 — cresc. — mf — p

Vle — cresc. — mf — p

MARZ. — Herz mir ein es engt das Herz mir ein; er liebt mich, es ist klar, ich wer-de glück - lich,

LEON. — Schein! Sie liebt mich, es ist klar, o na - men-, na - men -

Vlc. — cresc. — mf — p

24

Fl. — p

Fg. — p

Cr. 1, 2 in Sol — p

Vl. 1 — pizz. — p

Vl. 2 — arco

Vle — arco — sfp

MARZ. — glück - lich seinl Mir ist so wun-der-bar, es engt das

LEON. — lo - se Pein! Wie gross, wie gross ist die Ge-fahr,

ROCCO — Sie liebt ihn, es ist klar, ja,

Vlc. — arco — p — sfp

Cb. — pizz.

27

Fl.
Cl. in Do
Fg.
Cr. 1, 2 in Sol
Vl. 1
Vl. 2
Vle
MARZ.
LEON.
ROCCO
Vlc.
Cb.

MARZ.: Herz, es engt das Herz mir ein; er liebt mich, es ist klar, ich wer-de

LEON.: wie schwach, wie schwach der Hoff-nung Schein, wie schwach der Hoff-nung Schein! Sie

ROCCO: Mäd-chen-er wird dein! Ein gu-tes jun-ges

p, sfp, cresc.

30

Cl. in Do
Fg.
Cr. 1, 2 in Sol
Vl. 1
Vl. 2
Vle
MARZ.
LEON.
JAQUINO
ROCCO
Vlc.
Cb.

MARZ.: glück-lich, ich wer-de glück-lich, ich wer-de glück-lich sein!

LEON.: liebt mich, es ist klar, o na-men-, na-men-lo-se Pein!

JAQUINO: Mir

ROCCO: Paar, sie wer-den glück-lich, glück-lich sein!

mf, p, pizz.

33

Fl.

Cl. in Do

Fg.

Cr. 1, 2 in Sol

Vl. 1 — arco — *sfp*

Vl. 2

Vle

MARZ. — Mir ist so wun - der - bar, es engt das Herz mir ein; er liebt mich, es ist

LEON. — Wie gross ist die Ge-fahr, wie schwach der Hoff - nung Schein, der Hoff-nung

JAQ. — sträubt sich schon das Haar, der Va - ter wil - ligt

ROCCO — Sie liebt, sie liebt ihn, es ist klar, ja, Mädchen,

Vlc.

Cb.

36

Fl. — *mf* *p*

Cl. in Do — *cresc.*

Fg. — *cresc.* *mf*

Cr. 1, 2 in Sol — *mf*

Vl. 1 — *mf*

Vl. 2 — *cresc.* *mf*

Vle — *cresc.* *mf*

MARZ. — klar, es ist klar, ich wer-de

LEON. — Schein! Sie liebt mich, es ist klar, o na-men-lo - se, o na-men-

JAQ. — ein, mir wird so wun - der bar, mir

ROCCO — Mäd - chen, er wird dein, ja, Mädchen, er wird dein! Ein gu - tes jun - ges

Vlc. Cb. — *cresc.* *mf*

39

Fl. — p — cresc. — p

Cl. in Do — p — cresc. — p

Fg. — p — p — cresc. — p

Cr. 1, 2 in Sol — p — cresc. — p

Vl. 1 — p — cresc. — pizz. — p

Vl. 2 — p — cresc. — p

Vle — p — cresc. — pizz. — p

MARZ. — glück - lich, ich wer - de glück - lich, glück - lich sein! Er liebt mich, es ist

LEON. — lo - se, o na - men - lo - se Pein! Wie gross ist die Ge -

JAQ. — fällt kein Mit - tel ein, mir fällt kein Mit - tel ein; mir wird so wun - der - bar,

ROCCO — Paar, sie wer - den glück - lich glück - lich sein! Sie liebt ihn, es ist

Vlc. Cb. — p — cresc. — p

42

Cl. in Do

Cr. 1, 2 in Sol — sempre p

Vl. 1 — cresc. — sf

Vl. 2 — cresc. — sf

Vle — cresc. — sf

MARZ. — klar, ich wer - de glück - lich

LEON. — fahr, wie schwach der Hoff - nung

JAQ. — mir fällt kein Mit - tel ein, mir fällt kein Mit - tel

ROCCO — klar, ja, Mäd - chen, er wird

Vlc. Cb. — cresc. — sf

44

Fl.
Cl. in Do
Fg.
Cr. 1, 2 in Sol
Vl. 1
Vl. 2
Vle
MARZ.
LEON.
JAQ.
ROCCO
Vlc. Cb.

a 2

arco

arco

sempre *p*

MARZ.: sein! Mir wird so wun - der -

LEON.: Schein. wie schwacher Hoff - nung

JAQ.: ein! Mir sträubt sich schon das Haar, der Va - ter wil - ligt ein, mir wird so wun - der -

ROCCO: dein! Ein gu - tes jun - ges

46

Fl.
Cl. in Do
Fg.
Cr. 1, 2 in Sol
Vl. 1
Vl. 2
Vle
MARZ.
LEON.
JAQ.
ROCCO
Vlc. Cb.

MARZ.: bar, ich wer - de glück - lich

LEON.: Schein! O na - mea - lo - se

JAQ.: bar, mir sträubt sich schon das Haar, der Va - ter wil - ligt ein, mir wird so wun - der -

ROCCO: Paar, sie wer - den glück - lich

Il coro

La combinazione di coro e orchestra fin dai tempi di Monteverdi ha rappresentato una delle soluzioni espressive più apprezzate. Dal momento che i cantanti di coro non sono sempre musicisti professionisti, spesso hanno bisogno di maggior sostegno all'intonazione rispetto ai cantanti solisti. Nell'epoca barocca e nel periodo classico il coro, se non veniva raddoppiato, poteva intuire facilmente le note dalla chiara armonia dell'orchestra. Dal momento che il linguaggio armonico è diventato più complesso e le compagini orchestrali più grandi, i compositori hanno trovato un certo numero di soluzioni alternative per offrire un buon orientamento all'intonazione dei cori.

Nell'esempio di Bach che segue, al pari che in altri pezzi dell'epoca, si può notare come il basso continuo fornisca il sostegno armonico ai cantanti per tutto il tempo; l'orchestra è usata per sottolineare alcuni inizi e conclusioni a carattere fugato.

Es. 16-23. J.S. Bach, *Cantata n. 21*, "Ich hatte viel Bekümmerniss", Coro iniziale, bb. 1-12

CD-6/TR. 23

CHORUS

Ob.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Soprano: Ich, ich, ich, ich hat - te viel Be - küm - mer - niss, ich hat - te viel Be -
Contralto: Ich, ich, ich,
Tenore: Ich, ich, ich, ich hat - te viel Be - küm - mer - niss, ich
Basso: Ich, ich, ich,
Fg.
Org., B.C.

Ob.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
S.: kum - mer - niss in mei - nem Herz - zen, in mei - nem Her - zen,
A.: ich hat - te viel Be - küm - mer - niss, ich hat - te viel Be -
T.: hat - te viel Be - küm - mer - niss in mei - nem Her - - - - - zen,
B.: ich hat - te viel Be - küm - mer - niss, ich
Fg.
Org., B.C.

In "Die Himmel erzählen" ("I cieli raccontano"), dalla *Creazione* di Haydn (Es. 16-24), l'intero coro è raddoppiato dall'orchestra. Notate che nella seconda frase il flauto non raddoppia più la melodia del

soprano, ma quella del tenore due ottave sopra. Tecniche come questa aggiungono una certa varietà agli accompagnamenti.

Es. 16-24. Haydn, *Die Schöpfung*, n. 13 "Die Himmel erzählen", bb. 1-12

CD-6/TR. 24

Allegro

Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2 in Do
Fg. 1, 2
Cr. in Do.
Trb. in Do
Tbn. A.
Tbn. T.
Tbn. B.
Cfg.
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Soprano
Contralto
Tenore
Basso
Vlc.
Cb.

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes.

7

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2
Cl. 1, 2 in Do

a 2

Fg. 1, 2

Cr. in Do

Trb. in Do

Tbn. A.
Tbn. T.

Tbn. B.
Cfg.

Timp.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

S.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma - ment,

A.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma - ment,

T.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma - ment,

B.

Und sei-ner Hän-de Werk zeigt an das Fir-ma - ment,

Vlc.

Cb.

fz

Anche se dispiega una grande orchestra, Orff nei *Carmina burana* (Es. 16-25) si preoccupa che la voce del coro suoni sempre con chiarezza attraverso il ricco tessuto orchestrale.

Es. 16-25. Orff, *Carmina burana*, "O Fortuna", bb. 1-14

CD-6/TR. 25

Pesante (𝅗𝅥 = 60) 𝅗𝅥 = 120-132

Fl. 1, 2
Fl. 3
Ob. 1, 2
Cr. ing.
Cl. in Mi♭
Cl. in Si♭
Fg. 1, 2
Cfg.
Cr. 1, 3 in Fa
Cr. 2, 4 in Fa
Trb. 1, 2, 3 in Si♭
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Timp.
Pt.
Soprano
Contralto
Tenore
Basso
Pf. 1
Pf. 2
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

O For - tu - na, ve - lut Lu - na sta - tu va - ri - a - bi - lis, sem - per cres - cis, aut de -

8

Ob. 1, 2

Cr. ing.

Fg. 1, 2

Cr. 1, 3 in Fa

Cr. 2, 4 in Fa

Timp.

S.

cres - cis; vi - ta de - te - sta - bi - lis nunc ob - du - rat

A.

T.

cres - cis; vi - ta de - te - sta - bi - lis nunc ob - du - rat

B.

Pf. 1

Pf. 2

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

Il compositore ottiene il suo scopo in tre modi:

1. raddoppiando con l'orchestra le linee vocali (particolarmente nelle prime battute dell'esempio);
2. scrivendo tutte le parti corali nella loro tessitura più vantaggiosa;
3. creando una figura d'accompagnamento (con inizio a b. 5) che non oscura il coro, ma gli fornisce un vivace supporto ritmico e di intonazione.

Raccomandiamo vivamente di studiare le partiture di lavori sinfonico-corali per scoprire le più efficaci tecniche di accompagnamento. Di seguito forniamo un elenco di lavori consigliati. Ovviamente in molte opere liriche si possono trovare interessanti combinazioni di coro e orchestra, per esempio in *Fidelio*, *Der Freischütz*, *Carmen*, *Aida*, *Otello*, *Turandot* e in particolare *Boris Godunov*, *Wozzeck* e *Moses und Aaron*.

Indicazioni d'approfondimento

J.S. Bach, *Messa in si minore*
Bartók, *Cantata profana*
Beethoven, *Missa solemnis*; *Messa in do maggiore*
Berlioz, *Requiem*
Berio, *Sinfonia*
Brahms, *Ein deutsches Requiem*; *Rapsodia per contralto*
Britten, *War Requiem*
Debussy, *Le Martyre de Saint-Sébastien*
Händel, *Messiah*; *Israel in Egypt*
Haydn, *Die Schöpfung*; *Die Jahreszeiten*
Hindemith, *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd – Requiem for Those We Love*
Honegger, *Le Roi David*
Kodály, *Psalmus Hungaricus*
Mahler, *Sinfonia n. 2*
Mendelssohn, *Elijah*; *Sinfonia n. 2 "Lobgesang"*
Mozart, *Requiem*; *Messa in do minore*
Poulenc, *Gloria*
Prokof'ev, *Aleksandr Nevskij*
Schönberg, *Gurrelieder*
Sessions, *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd*
Stravinsky, *Symphonie de psaumes*; *Canticum sacrum*; *Threni*; *Oedipus rex*
Tippet, *A Child of Our Time*
Vaughan Williams, *Flos campi*; *Hodie*
Verdi, *Messa da requiem*
Walton, *Te Deum*; *Belshazzar's Feast*

17
TRASCRIVERE PER ORCHESTRA

Trascrivere un brano musicale da un mezzo a un altro è un po' come tradurre una poesia: se da un lato chi parla la lingua originale immancabilmente dichiarerà che una poesia non può essere efficacemente tradotta e che di certo perde la sua essenza nel corso della traduzione, dall'altro chi non parla quella stessa lingua sarà ben contento di capire qualcosa che prima era al di là delle sue possibilità. In alcuni casi sono grandi poeti a intraprendere la traduzione delle poesie: così facendo creano magnifici capolavori.

In musica, come in poesia, gli argomenti pro o contro la trascrizione ci accompagnano da molti anni; mentre i puristi sostengono che nessuno dovrebbe mettere le mani sulla musica del passato, la storia risponde, con validissimi esempi, che la trascrizione è forse antica quanto la musica scritta. Basta riandare al periodo barocco per scoprire che i compositori dell'epoca trascrivevano ripetutamente i loro pezzi, oltre ad adattare opere di loro contemporanei e predecessori.

Di fatto era pratica normale riorchestrare un pezzo a seconda degli strumenti disponibili[1]. Citiamo giusto alcuni dei numerosissimi esempi: le versioni di Bach dei *Concerti per violino* di Vivaldi; l'adattamento di Bach di proprie composizioni come sinfonie orchestrali per alcune cantate; la trascrizione dei suoi *Concerti per violino* in *Concerti per clavicembalo* (il *Concerto per violino* in mi maggiore è diventato il *Concerto per clavicembalo* in re maggiore); la trascrizione di Händel del secondo movimento della sua *Sonata per violino* in re maggiore in un brano corale dell'oratorio *Solomon*. La pratica continuò per molti decenni (Beethoven fece perfino una trascrizione per pianoforte e orchestra del suo *Concerto per violino*), fino a raggiungere proporzioni epidemiche nel diciannovesimo secolo, quando ogni lavoro di successo veniva trascritto per pianoforte a due mani, per pianoforte a

[1] I compositori barocchi non erano altrettanto precisi dei moderni a proposito del timbro strumentale che si doveva sentire in un certo pezzo. Nei loro lavori talvolta non specificavano esattamente quale strumento dovesse sostenere una certa parte, ma davano piuttosto l'indicazione generica che tale parte poteva essere suonata, diciamo, con "qualunque strumento in Do".

quattro mani, per due pianoforti, per violino e pianoforte, e così via. Simili trascrizioni erano considerate un ottimo mezzo per permettere ai musicisti dilettanti di familiarizzarsi con i capolavori. Liszt ha trascritto tutte le *Sinfonie* di Beethoven in pagine per pianoforte; Brahms, Dvořák e Grieg hanno trascritto le loro danze etniche (ungheresi, slovacche, norvegesi) dal pianoforte all'orchestra. Giustificare l'arte della trascrizione è oggi ozioso, dato che un'ampia porzione del repertorio orchestrale è costituita di trascrizioni da originali per pianoforte. Le *Rapsodie ungheresi* di Liszt, i *Jeux d'enfants* di Bizet e quasi tutte le composizioni di Ravel ne sono la testimonianza.

Si può affermare che un famoso lavoro come i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij è migliore nella trascrizione orchestrale di Ravel che nell'originale per pianoforte, che la *Music for Prague* di Husa suona meglio per orchestra che per banda o, per contro, che le *Variazioni* op. 43 di Schönberg hanno un suono più appropriato nella versione per banda che in quella per orchestra. Non vogliamo certo entrare in nessuna di queste controversie, ma confermiamo che l'arte della trascrizione è valida e rispettabile e deve essere padroneggiata a fondo.

Prima di esaminare gli aspetti pratici di quest'arte, cercheremo di chiarire la differenza fra trascrizione e arrangiamento. La trascrizione è la trasposizione di un lavoro, precedentemente composto, da un mezzo musicale a un altro; l'arrangiamento richiede un processo compositivo più complesso, perché il materiale preesistente può essere anche solo una melodia – o persino un accenno di melodia – per il quale l'arrangiatore trova armonia, contrappunto e a volte una specifica dimensione ritmica prima di affrontare l'orchestrazione. Quando si scrive un arrangiamento si usano gli stessi procedimenti qui suggeriti per orchestrare una trascrizione nel caso in cui il pezzo sia stato interamente armonizzato e scritto per pianoforte, o in una partitura essenziale.

Per padroneggiare l'arte della trascrizione occorre avere:

1. una profonda conoscenza di tutti gli strumenti (le loro possibilità e le caratteristiche dei diversi registri della loro estensione) usati sia nel brano che si vuole trascrivere, sia nella trascrizione che si intende realizzare;
2. un'intima conoscenza della struttura della composizione e dei suoi aspetti formali;
3. una buona conoscenza dello stile orchestrale del compositore il cui lavoro dev'essere trascritto, oppure, se quel compositore non ha scritto per orchestra, una certa familiarità con gli stili orchestrali dell'epoca in cui è vissuto;
4. amore per il lavoro che si intende trascrivere;
5. una buona ragione per trascrivere quel particolare pezzo.

Riguardo all'ultimo punto, le ragioni possono essere diverse: il brano richiede proprio una trascrizione orchestrale; lo stesso compositore in

origine desiderava orchestrare la sua opera ma non ci è mai riuscito; un direttore d'orchestra ha intenzione di eseguire il lavoro con un particolare organico orchestrale; certi strumenti per cui il pezzo originale è stato scritto non sono disponibili.

La guida principale del trascrittore è il gusto. Dobbiamo rispettare il lavoro, il compositore, il suo periodo, ma dobbiamo anche usare al meglio il nostro giudizio nel prendere le decisioni necessarie nel corso della trascrizione. Per esempio dobbiamo tener presenti le dimensioni e l'organico dell'orchestra per cui trascriviamo, l'opportunità di usare un certo strumento per una certa frase, e l'utilità della nostra orchestrazione per rendere chiara la forma della composizione.

Nel presente capitolo studieremo vari problemi relativi alla trascrizione per orchestra. Nel cap. 19 si affronterà la trascrizione per banda o per insieme di strumenti a fiato. Nel *Workbook* (S. Adler, *Workbook for The Study of Orchestration*, New York, W.W. Norton & C. 2002[3]) è inoltre fornita una varietà di pezzi utili per la pratica. Concentriamoci ora su tre principali argomenti:

- Trascrivere dal pianoforte o da una formazione da camera all'orchestra.
- Trascrivere dalla banda o dall'insieme di strumenti a fiato all'orchestra.
- Trascrivere per varie combinazioni strumentali occasionalmente disponibili.

L'ultimo caso riguarda situazioni in cui dobbiamo trascrivere lavori orchestrali per esecuzioni da parte di piccoli gruppi o di scuole che non hanno tutti gli strumenti richiesti in una determinata partitura, o che hanno al loro interno strumentisti non completamente formati. Questi gruppi spesso hanno il necessario e importante ruolo di portare giovani esecutori e giovani ascoltatori verso la buona musica, e orchestrare per loro può dare grandi soddisfazioni.

Trascrivere dal pianoforte all'orchestra

Il tipo più comune di trascrizione è dal pianoforte all'orchestra. Anche se è impossibile per l'orchestra simulare il suono del pianoforte, negli ultimi cent'anni sono state realizzate stupefacenti trascrizioni. Ravel ha scritto i suoi tre più bei lavori orchestrali inizialmente per pianoforte; Stravinsky ha scritto i suoi primi balletti per pianoforte, anche se forse lo ha fatto per ragioni pratiche, dato che serviva una versione per le prove. Se realizzate con intelligenza, le trascrizioni dal pianoforte all'orchestra possono produrre musica in un idioma propriamente orchestrale.

Ecco alcuni modi per ottenere buoni risultati:

1. Non cercate di simulare il pianoforte; cercate piuttosto di cambiare ciò che è tipicamente pianistico in tipicamente orchestrale, rimanendo fedeli allo spirito della musica.

Qui di seguito forniamo due esempi in cui Ravel trascrive la sua musica per pianoforte. Nel primo, notate il maggiore spessore del tessuto orchestrale, che produce un *tutti* più ricco e profondo. Nel secondo, osservate come Ravel non abbia sentito il bisogno di trascrivere la "melodia" della mano sinistra; i colori strumentali dell'orchestra offrono sufficiente contrasto.

Es. 17-1. Ravel, *Ma mère l'oye* (1908-1910), "Le jardin féerique", bb. 20-3

a. Versione per pianoforte

Lent et grave (♩ = 56)

b. Riduzione per orchestra

Lent et grave (♩ = 56)

W.W. Str. Harp

Es. 17-2. Ravel, *Menuet antique* (1895), bb. 64-6

a. Versione per pianoforte

Lent

b. Riduzione per orchestra

64 Lent

Orch.

2. Ricordate che il pianoforte è suonato da una sola persona, mentre l'orchestra è formata da un insieme di individui; problemi che sembrano insignificanti per un pianista possono rivelarsi piuttosto seri per una compagine orchestrale. Può essere necessaria una semplificazione ritmica, un cambiamento di notazione o un cambio di metro, per mantenere la necessaria chiarezza nella versione orchestrale. Del pezzo di Bartók preso in esame, tanto per fare un esempio, sarebbe più facile per un'orchestra eseguire una versione metricamente diversa da quella pianistica, grazie alla quale il direttore possa dare più frequenti "battere".

Es. 17-3. Bartók, *Mikrokosmos*, n. 5 "Syncopation", bb. 1-3

a. Versione originale per pianoforte

1 Allegro (♩ = 152)

Pf.

mf *pesante* *sf* *f* *sff*

b. Versione modificata per orchestra

1 Allegro

Orch.

mf

etc.

3. Un *crescendo*, un *diminuendo*, un *rubato* o perfino una corona sono più chiari se entrano a far parte della scrittura orchestrale. Per esempio potete creare un *crescendo* aggiungendo strumenti, o un *diminuendo* togliendone a poco a poco. Nell'esempio seguente Mahler realizza un *diminuendo* aumentando i valori delle note da sedicesimi a terzine di ottavi, e infine portandoli a ottavi in ritmo binario.

CD-5/TR. 65

Es. 17-4. Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, n. 1 "Wenn mein Schatz", bb. 89-96

Diamo altri due esempi (nella pagina seguente) di effetti scritti per esteso da altri compositori.

Es. 17-5. Beethoven, *Sinfonia n. 6*, I mov., bb. 305-12

CD-5/TR. 66

Allegro moderato

Es. 17-6. Bizet, *Jeux d'enfants*, "La toupie", bb. 1-5[2]

CD-5/TR. 67

Allegro vivo

[2] Per l'intero movimento, v. Es. 17-11b, p. 766.

4. Occorre interpretare correttamente la notazione pianistica per restare fedeli alle intenzioni del compositore. Per esempio se si incontra l'indicazione *una corda*, che si riferisce al pedale con cui i martelletti percuotono solo una o due delle tre corde corrispondenti a ogni tasto, può essere una buona idea mettere la sordina agli strumenti usati nella trascrizione.
5. È assolutamente necessaria una profonda familiarità con la musica che si vuole trascrivere, in modo da realizzare e completare tutte le armonie e le linee melodiche nella versione orchestrale. Occorre studiare attentamente i diversi livelli di attività melodica, in modo da poter pienamente orchestrare le linee interne ed esterne che possono essere appena suggerite nell'originale per pianoforte. Inoltre bisogna saper riconoscere le caratteristiche di scrittura dettate unicamente dai limiti fisici di un singolo pianista: gli accordi del pianoforte arpeggiati perché superano l'estensione della mano possono non esserlo in orchestra, non avendo questa gli stessi limiti.
6. Quando si trascrive un pezzo contrappuntistico dal pianoforte all'orchestra, la ricchezza dei colori orchestrali può essere allettante. Un pianista, per quanto bravo, può applicare solo una lieve colorazione alle diverse linee di un lavoro contrappuntistico, anche se usa tutte le articolazioni possibili. Per contro l'orchestratore ha a disposizione una grande varietà di colori per esaltare le diverse linee. Tuttavia non si deve rendere tutto eccessivamente colorato, al punto di cambiare timbro anche nel mezzo di una linea melodica o di un soggetto di fuga, a meno che la scrittura musicale stessa non sia puntillistica, o che non si tratti di qualche particolare scrittura sperimentale. Studiare i vari livelli della musica e determinare il loro grado di importanza è essenziale per trascrivere con successo, sia per un pezzo prevalentemente omofonico sia polifonico.

Ecco due esempi che affrontano in orchestra i problemi pianistici ricordati nei precedenti sei punti. Nel primo (tratto da Chopin) le note gravi tenute dal pedale di risonanza nell'originale pianistico sono scritte per esteso nella versione orchestrale, come semiminime con il punto. I legni, raddoppiati sia all'ottava inferiore sia a quella superiore, danno più corpo e colore al *crescendo*.

Es. 17-7. Chopin, *Etude op. 25 n. 6*, bb. 39-40

a. VERSIONE ORIGINALE PER PIANOFORTE

39 Andante
Pf.
[mf] [f]

b. Versione per orchestra

CD-5/TR. 68

Nel secondo esempio, Ravel ha scritto per esteso le corone della versione originale per pianoforte di Musorgskij, dando a ogni accordo quattro tempi in $\frac{3}{2}$, che si avvicinano al tempo di decadimento di ogni accordo con corona al pianoforte. Musorgskij aveva rinforzato gli accordi a partire da sette battute dalla fine facendoli suonare dal pianista due volte su diverse ottave; nello stesso punto (nove battute prima della fine nella versione orchestrale) Ravel, che non si doveva preoccupare del decadimento naturale del suono, scrive potenti accordi tenuti per archi e legni. Si noti inoltre che Ravel non cerca di mimare il tremolo finale della versione pianistica, e nemmeno conclude il pezzo con una corona[3].

Es. 17-8. Musorgskij, *Quadri di un'esposizione*, "La grande porta di Kiev"

a. Versione originale per pianoforte, 15 bb. finali

[3] Il tremolo è in parte suggerito dai timpani, dagli archi e dalle percussioni. Il *crescendo* finale non è scritto da Musorgskij, ma è sottinteso dal tremolo e dalla pratica esecutiva dell'epoca. Si noti inoltre che gli accordi spezzati del pianoforte (cinque battute dalla fine in Musorgskij, nove in Ravel) sono proposti dagli ottoni. [n.d.c.]

CD-5/TR. 69

b. VERSIONE PER ORCHESTRA DI RAVEL, 21 bb. finali

121 Maestoso

Fl. 1, 2, 3
Ob. 1, 2, 3
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. B.
Fg. 1, 2
Cfg.
Cr. 1, 2
Cr. 3, 4
Trb.
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Timp.
Trg.
Pt.
G.C.
Tam-Tam
Cmp.
Arpa 1, 2
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

ff

1, 2 3.

a 3

a 2

vibrato

unis. div.

122

Fl. 1, 2, 3
Ob. 1, 2, 3
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. B.
Fg. 1, 2
Cfg.
Cr. 1, 2
Cr. 3, 4
Trb.
Tbn. 1, 2
Tbn. 3 Tu.
Timp.
Trg.
Pt.
G.C.
Tam-Tam
Cmp.
Arpa 1, 2
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

1, 2. 3. a 3

con bacchette

Altri modelli dalla letteratura

Il modo migliore per imparare a trascrivere dal pianoforte all'orchestra è naturalmente lo studio delle buone trascrizioni realizzate da altri compositori. Gli esempi che daremo, per la maggior parte semplici e chiari, sono opera degli stessi compositori.

Brahms, *Danza ungherese* n. 1

Brahms ha realizzato un'efficace trascrizione per orchestra della sua *Danza ungherese* n. 1 dall'originale per pianoforte a quattro mani. Il compositore porta la dinamica da *mezzoforte* a *forte* nel passaggio di apertura degli archi, tratto dalla parte del "secondo", e dal *piano* al *forte* l'entrata dei fiati a b. 5, tratta dalla parte del "primo". I cambi di dinamica aggiungono intensità alla versione orchestrale. La bella scrittura degli archi, con i violini a suonare la melodia (raddoppiati un'ottava sotto dal fagotto), è esaltata dal costante pizzicato dei contrabbassi (non presente nell'originale pianistico), mentre i violoncelli eseguono il ritmo ungherese sincopato (le viole li raggiungono alle bb. 5-6). I violoncelli, su cui sono distribuite le note dell'armonia nelle prime quattro battute, danno l'armonia completa con doppie corde insieme alle viole (anch'esse in doppie corde) sul battere delle bb. 5-6. Perciò gli archi alle bb. 1-4 e alle successive bb. 7-10 danno un senso di leggerezza, mentre alle bb. 5-6 suonano più pieni e stabili, dando il sostegno ottimale alla figura arpeggiata dei legni.

L'arpeggio dei legni è orchestrato con grande immaginazione: mentre l'ottavino e il primo flauto suonano in direzione ascendente, i due clarinetti discendono fluttuando. Il compositore inserisce gli ottavi staccati affidandoli al secondo flauto e al primo fagotto all'ottava (si noti che il fagotto completa l'arpeggio fino al si♭, mentre il flauto si ferma sul re, perché non ha il si♭; inoltre l'arpeggio ascendente del fagotto a b. 5 non è presente nell'originale per pianoforte). Nel passaggio similare di b. 12 il fagotto invece rinforza le note del primo flauto. A b. 5 i corni, con i timpani e il triangolo, oltre a rinforzare l'armonia danno colore alle note tenute degli archi.

Riportiamo un lungo estratto di questo pezzo per mostrare per quanto tempo Brahms mantiene lo stesso assetto timbrico. Si può seguire lo scambio tra flauti e fagotto fino a b. 24. Quando finalmente Brahms cambia il colore orchestrale a b. 25, affida le terzine del "secondo" alle viole e orchestra il *mezzoforte* del "primo" raddoppiando i violini con i corni e gli oboi.

Es. 17-9. Brahms, *Danza ungherese n. 1*, bb. 1-48

a. Versione per pianoforte a quattro mani

PRIMO

Allegro molto

p legg.

mf espress.

sfp legg.

mf

sfp

SECONDO

Allegro molto

mf espress.

p

trem.

CD-5/TR. 70

b. Versione per orchestra

Allegro molto

Ott. – Fl. – Cl. in Si♭ – Fg. – Cr. 1, 2 in Do – Cr. 3, 4 in Mi♭ – Timp. – Trg. – Vl. 1 – Vl. 2 – Vle – Vlc. – Cb.

espress. – espress. e vibrato – pizz. – f – p

17
Ott.
Fl.
Cl. in Si♭
Fg.
Cr. 1, 2 in Do
Cr. 3, 4 in Mi♭
Timp.
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
sf
f p

25
Ott.
Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cr. 1, 2 in Do
Trb. in Re
Timp.
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
espress.
p espress.
cresc.
pp
pizz.
div.
pizz. marcato
arco

33
Ott.
Fl.
Ob.
Cl. in Sib
Fg.
Cr. 1, 2 in Do
Trb. in Re
Timp.
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
sf
f ed animato
f
p
pizz.
arco

41

Ott.
Fl.
Ob.
Cl. in Si♭
Fg.
Cr. 1, 2 in Do
Cr. 3, 4 in Mi♭
Trb. in Re
Timp.
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Dvořák, *Danza slava* n. 8

La trascrizione orchestrale della *Danza slava* n. 8 di Dvořák è famosa per il suo sorprendente *tutti* iniziale e per la contrastante frase in *piano* che lo segue immediatamente. Le acciaccature dei violini secondi e gli accordi arpeggiati dei violoncelli, tutte contenenti corde vuote, danno una particolare risonanza all'accordo di apertura. Nelle prime battute, confrontate le parti dei violini primi e secondi con quelle del primo oboe e del secondo clarinetto: a intervalli di due battute i due legni passano dal raddoppio delle note di armonia dei violini secondi al raddoppio della melodia dei primi. Notate anche come Dvořák sottolinea la melodia facendo ampiamente ricorso a raddoppi (ottavino, flauto e violini primi, e oboe e secondo clarinetto a bb. 3-4). I piatti e la grancassa danno ulteriore forza all'ottima orchestrazione del *tutti*. A b. 9 l'orchestrazione cambia: la dinamica scende a *piano* e la melodia, sincopata e di sapore contadino, è affidata solo ai legni. Una nuova contromelodia a note lunghe sottolinea gli accenti spostati del ritmo slavo (non è presente nell'originale per pianoforte). Un leggero accompagnamento è offerto da corni, legni e archi gravi.

Es. 17-10. Dvořák, *Danza slava n. 8*, bb. 1-48

a. Versione per pianoforte a quattro mani

b. Versione per orchestra

CD-5/TR. 71

Presto

1

Ott.

Fl.

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2 in Si♭

Fg. 1, 2

Cr. 1, 2 in Fa

Cr. 3, 4 in Fa

Trb. 1, 2 in Fa

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Timp.

Pt.
G.C.

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

ff

9
Ott.
Fl.
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2 in Si♭
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
p
sul sol
p espress.
pizz.

17
Ott.
Fl.
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2 in Si♭
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Fa
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Timp.
Pt.
G.C.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
ff
arco
tr

25

Ott.

Fl.

Ob. 1, 2

a 2

Cl. 1, 2 in Si♭

Fg. 1, 2

Cr. 1, 2 in Fa

Cr. 3, 4 in Fa

Trb. 1, 2 in Fa

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

pizz.

Cb.

33
Ott.
Fl.
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2 in Sib
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Fa
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Pt.
G.C.
Trg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
ff
p
pp
f
dim.

41
Ott.
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2 in Sib
Fg. 1, 2
Cr. 3, 4 in Fa
Trg.
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

La distribuzione delle armonie nella ripetizione della prima frase a b. 17 è più aperta, particolarmente nei corni e nelle parti interne degli archi. Perciò, senza cambiare il colore di base, Dvořák riesce a ottenere una sfumatura diversa. La nuova risposta è trattata da mano esperta: il ritardo dell'ingresso dell'oboe riprende il ritardo della mano sinistra del "primo"; il nuovo colore orchestrale a b. 29 sottolinea il carattere polifonico della risposta. Alle bb. 33-5 della versione orchestrale Dvořák ottiene un *diminuendo* da *fortissimo* a *piano* togliendo i principali raddoppi; l'uscita degli archi, che hanno sempre suonato fin dall'inizio del pezzo, è quasi un sollievo (forse Dvořák li toglie per preparare il loro nuovo ruolo di accompagnamento che comincia a b. 41). Notate anche che la parte dell'ottavino è stata scritta un'ottava sotto; ciò permette all'esecutore di suonare più facilmente nel *piano*. Anche gli altri strumenti a b. 34 e seguenti (flauti, oboi, clarinetti, corni e tromboni) suonano in un registro che permette un controllo ottimale della dinamica.

Bizet, *Jeux d'enfants*, "La toupie"

I *Jeux d'enfants* di Bizet sono un altro lavoro scritto originariamente per pianoforte a quattro mani. La loro trascrizione per orchestra è semplice ma fatta con gusto, ricca di molte soluzioni utili che possono essere adottate da altri trascrittori. In "La toupie", che diamo per esteso, le ottave di apertura sono distribuite fra gli archi in modo da permettere un *diminuendo* man mano che le parti si riducono alle bb. 2-5. In seguito, alle bb. 5-8 il mi pedale è rafforzato da una giocosa orchestrazione che vede il terzo corno eseguire un proprio ritmo: suona sul secondo tempo che non è sottolineato dal "primo" nell'originale pianistico, né dai flauti nella versione orchestrale. A partire da b. 9 il ritmo assume un lieve accento sincopato. Notate che a b. 7 nella versione orchestrale Bizet scrive enarmonicamente mi♭^{2} il re♯^{2} della parte del "secondo". A partire da b. 16 inizia un *crescendo* realizzato con l'aggiunta di strumenti. Sull'accordo tenuto dell'originale a b. 28, Bizet aggiunge un sussurrante tritono nei violoncelli e timpani. Per inserire la nuova idea che ravviva l'accordo tenuto, il compositore cambia la dinamica da ***pp*** a ***ppp***. La figura in terzine che segue negli archi (b. 31) è un eccellente esempio di incastro a coda di rondine per dare una sensazione di continuità al movimento che sale dal grave all'acuto.

Nell'orchestrazione della ripresa di questo piccolo pezzo, che comincia a b. 37, Bizet introduce dei piccoli ma significativi cambiamenti. Notate, per esempio, che i sedicesimi delle viole sono raddoppiati dai violoncelli per tutta la durata della sezione (bb. 31-63) e che lo staccato dei flauti è raddoppiato dal pizzicato dei violini da b. 40 in poi. Osservate anche che la scala cromatica discendente dei clarinetti nelle bb. 38-41 è raddoppiata all'ottava dai fagotti (nella versione pianistica questa linea è rappresentata da un semplice staccato affidato alla mano sinistra del "secondo"). L'insieme di questi raddoppi crea un'orchestrazione più piena rispetto alle bb. 1-27. Il quarto corno rinforza il pedale con un mi tenuto, mentre le trombe eseguono la figura ritmica precedentemente affidata al terzo corno. Dieci battute prima della fine Bizet ripete il "sussurrare" dei violoncelli e dei timpani, ma questa volta la figura ascendente, con i dovuti incastri a coda di rondine, è affidata ai legni. Il finale è orchestrato tradizionalmente, con un'efficace spaziatura e raddoppi di ottava negli accordi finali. Notate che mentre gli archi suonano la figura in sedicesimi, il terzo e quarto corno tengono il pedale mi, mimando l'effetto del pedale d'espressione del pianoforte. I legni acuti, che raddoppiano gli archi all'ottava negli ultimi due accordi, danno un colore conclusivo maggiore di quello che si poteva ottenere dai due pianisti nella versione originale.

Es. 17-11. Bizet, *Jeux d'enfants*, "La toupie" (completa)

a. Versione per pianoforte a quattro mani

PRIMO

Allegro vivo (♩ = 152)

SECONDO

Allegro vivo (♩ = 152)

b. Versione per orchestra

CD-5/TR. 72

8
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
2 Cl. in La
2 Fg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Do
Vle
Vlc.
Cb.
pp
pizz.
14
Vl. 1
Vl. 2
p
pizz.
pizz. div.

20

Fl. 1 — *p* — *più p* — *sempre dim.*

Fl. 2 — *p* — *più p* — *sempre dim.*

2 Ob. — *p* — *pp*

2 Cl. in La — *p* — *più p* — *sempre dim.*

2 Fg. — *p* — *pp* — *sempre dim.*

Cr. 1, 2 in Fa

Cr. 3, 4 in Do

Vl. 1

Vl. 2

Vle — *p* — *più p* — *sempre dim.*

Vlc. — *p* — *più p* — *sempre dim.*

Cb. — *p* — *più p* — *sempre dim.*

27

Fl. 1 — *ppp*
Fl. 2 — *ppp*
2 Ob. — *ppp*
2 Cl. in La — *ppp*
2 Fg.
Cr. 1, 2 in Fa — *ppp*
Cr. 3, 4 in Do — *ppp*
Trb. 1, 2 in La — *ppp*
Timp. — tr — *ppp*
Vl. 1 — arco — *ppp*
Vl. 2 — arco — unis. — *ppp* — *pp*
Vle — *ppp* — *pp*
Vlc. — arco — *mf* — *dim.* — *pp* — *pp*
Cb. — arco — *ppp*

35
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
2 Cl. in La
2 Fg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Do
Trb. 1, 2 in La
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
ff
p
a 2
f
dim.
dim. molto
pp
pizz.
molto

42
Fl. 1
Fl. 2
Cr. 3, 4 in Do
Trb. 1, 2 in La
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
pp
pp
49
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
2 Cl. in La
2 Fg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Do
Trb. 1, 2 in La
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
p
pp
div.

55
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
2 Cl. in La
2 Fg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Do
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
p
più p
pp
ppp
dim.
div.

61

Fl. 1 — dim. - - - - mol - - - - to — ppp

Fl. 2 — dim. - - - - mol - - - - to — ppp

2 Ob. — ppp

2 Cl. in La — dim. - - - - mol - - - - to — ppp — 3 — pp

2 Fg. — ppp — 3 — pp

Cr. 1, 2 in Fa — . . . . molto — ppp

Cr. 3, 4 in Do — . . . . molto — ppp

Trb. 1, 2 in La — ppp

Timp. — tr — ppp

Vl. 1 — arco — ppp

Vl. 2 — unis. — arco — ppp

Vle — . . . . . . molto — ppp

Vlc. — . . . . . molto — mf — dim.

Cb. — unis. — arco — ppp

Ravel, *Ma mère l'oye*, "Petit poucet"

È difficile credere che la versione originale di *Ma mère l'oye* sia stata scritta per pianoforte a quattro mani, tanto suona naturale la versione orchestrale. Per "Petit poucet", il secondo pezzo, Ravel adatta l'originale con semplicità, ma con impeccabile gusto e chiarezza. I violini con sordina, che creano un morbido sfondo, contrastano nettamente con la melodia dell'oboe. Dal momento che il ritmo in ottavi accomuna melodia e accompagnamento, il contrasto distingue i due elementi a beneficio dell'ascoltatore. Nella versione orchestrale Ravel si preoccupa particolarmente di annotare il benché minimo dettaglio di articolazione,

come anche il decadimento o la fine di ogni nota. L'effetto di "molto legato", segnato da una lunga legatura nella parte del "secondo", è realizzato nella versione orchestrale da sfondi che si incrociano l'un l'altro. Per esempio, a b. 12 le linee dei violini si incrociano con quelle degli archi gravi. Qui il disegno legato delle viole e dei violoncelli, come quello dei violini sentito prima, crea un accompagnamento di archi piuttosto leggero e regolarmente articolato, che sostiene il fraseggio più ricco dello strumento solista. Notate che la stessa melodia, ripresa dalla sfumatura più scura del corno inglese, a b. 12 riceve una nuova articolazione. Il mi♭ tenuto dei clarinetti, con il morbido accento dei contrabbassi pizzicati, ricrea in queste misure l'effetto del pedale di risonanza del pianoforte (comparate le due versioni del pezzo a b. 14). È interessante notare che il compositore cambia sia il colore dello sfondo sia del primo piano a ogni nuova entrata della melodia, in quali punti il vecchio sfondo dissolve nel nuovo e dove invece riceve una nuova articolazione.

A b. 27 comincia un *crescendo* seguito da un *diminuendo*. La scrittura armonica è molto esile, consistendo perlopiù in raddoppi di ottava, ma a causa del registro intenso in cui suona la maggior parte degli strumenti, il loro colore offre un senso di pienezza. Nel punto in cui le linee scendono ed escono, Ravel fa tornare il corno inglese con il tema suonato una quinta sotto rispetto alla prima volta (b. 40).

Le quattro battute a partire da b. 50 vanno ben oltre la mera trascrizione. Sopra un pedale di re, con la melodia suonata dal primo fagotto in parallelo alle viole con sordina, Ravel crea un'atmosfera magica. I sottili e sofisticati effetti usati in queste battute non potrebbero mai essere riprodotti sul pianoforte, se non suonando anche all'interno della cordiera. La semplice acciaccatura (sol♯^{6}-la^6) del "primo" nella versione pianistica è sostituita da un glissando cromatico di armonici, dal fa♯^{6} al la^6, del primo violino solo. Ravel usa questa soluzione in molte sue trascrizioni dal pianoforte all'orchestra, variando ed estendendo in effetto coloristico un ornamento come l'acciaccatura. Il glissando sul tasto degli altri violini e più avanti dei violoncelli, come pure i trilli di secondo e terzo violino soli, aggiungono una sensazione ultraterrena a un'atmosfera fin qui relativamente convenzionale.

Osservate il motivo dell'ottavino, imitato dai trilli del secondo e terzo violino: è piuttosto diverso dal semplice gesto che troviamo nella parte del "primo". L'apparente indifferenza del fagotto solo, con il suo accompagnamento di viole, è qui l'unica costante, e a b. 55 facilita il ritorno dell'orchestrazione iniziale, che pure si presenta con un colore diverso. L'unico ricordo che Ravel propone dello strano interludio delle bb. 51-4 giunge nove battute prima della fine, quando i violoncelli suonano in armonici, con un accordo di colore simile. La combinazione del violoncello solo e dell'ottavino a b. 60 è un bellissimo effetto coloristico; il suono vuoto dell'ottavino crea un notevole contrasto con la tranquilla linea del flauto che segue, scendendo verso il suo ricco e "soffiato" registro medio-grave. Il ritorno dello stesso colore iniziale nelle ultime cinque battute è un tocco da maestro, aiutato dagli armonici del bell'accordo delle viole.

Es. 17-12. Ravel, *Ma mère l'oye*, "Petit poucet" (completo)

a. VERSIONE PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI

PRIMO

Très modéré (♩ = 66)

pp un peu en dehors et bien expressif

f très expressif

SECONDO

Très modéré (♩ = 66)

très expressif

en dehors et expressif

CD-5/TR. 73

b. Versione per orchestra

14

Cr. ing.
3
mf

Cl. in Si♭
1.
p
p

Vle
mf

Vlc.
mf

Sord.
pizz.

Cb.
p

22

Fl.
1. Solo
pp

Cr. ing.

Cl. in Si♭
1. Solo
pp

2 Cr. in Fa
Sord.
pp

Vl. 1
pp

Vl. 2
pp
pp

Vle
pp
pp

Vlc.
pp

Cb.
arco
pp

28

Fl.
Ob.
Cr. ing.
Cl. in Si♭
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

mf *f très expressif*
f très expressif
f très expressif
p *f très expressif*
p *f très expressif*
f
f
f très expressif

36

Fl.
Ob.
Cr. ing.
Cl. in Si♭
Fg.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

p expressif
pp
1. *p*
pp
pp *p*
p
pizz. *p*

44

Cr. ing.
Fg.
Vle
Vlc.
Cb.

51

Ott.
Fl.
Cl. in Si♭
Fg.
2 Cr. in Fa
Vl. 1 solo
Vl. 2 solo
Vl. 3 solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Solo
espressivo
gliss.
senza Sord.
sul tasto
arco

54
Ott.
Fl.
Ob.
Cr. ing.
Cl. in Si♭
Fg.
2 Cr. in Fa
Vl. 2 solo
Vl. 3 solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. solo
Vlc.
Cb.
pp
mf
p
tr
Unis.
ord.
sul tasto
gliss.
pp expressif

61

Ott.
Fl.
Solo
pp
Fg.
p
p
2 Cr. in Fa
pp
Vl. 1
Sord.
Div.
p
p
Vl. 2
p
p
Vle
p
p
p
Vlc. solo
Cb.
pizz.
pp

69

Fl.
2 Cr. in Fa
Vl. 1
pp
Vl. 2
pp
Vle
pp
Vlc.
Div.
pp
pp
Cb.
arco
pp
pp

Indicazioni d'approfondimento

Copland, *Piano Variations* arrangiate come *Orchestral Variations*
Dallapiccola, *Variazioni* (trascrizione del suo *Quaderno musicale di Annalibera*)
Musorgskij, *Quadri di un'esposizione*: confrontare le trascrizioni di Ravel e Stokowski
Ravel, *Le Tombeau de Couperin*; *Valses nobles et sentimentales*; *Rapsodie espagnole*; *Alborada del Gracioso*
Respighi-Rossini, *La Boutique fantasque*
Satie-Debussy, *Trois Gymnopédies*
Schuman, *Variations on America* (dalla versione di Ives per organo)

Trascrivere dall'ensemble da camera all'orchestra

Stravinsky, trascrizione della *Sonata a tre* in sol maggiore di Pergolesi

Stravinsky aveva la straordinaria abilità di prendere materiali preesistenti – lavori di compositori come Bach, Čajkovskij e altri – e riadattarli in veste di propri lavori. Tutti però suonano come opera di Stravinsky; era capace di manipolare la musica in modo tale che avesse sempre il suo tocco stilistico. Cercava di avere la massima familiarità con l'intera opera di un autore del passato e con la sua tecnica orchestrale. E solo dopo uno studio approfondito si accingeva alla trascrizione.

Come Sinfonia per il suo balletto *Pulcinella* (da cui poi trasse la Suite), scelse una composizione barocca attribuita a Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736): il primo movimento della *Sonata a tre* in sol maggiore[4]. La trascrizione cattura perfettamente lo spirito del Barocco, e nello stesso

---

[4] Il pezzo è stato attribuito a Pergolesi dal musicologo dell'Ottocento Hugo Riemann. La sua versione è usata nell'Es. 17-13. Gli studiosi in seguito hanno scoperto che il lavoro non è di Pergolesi, ma probabilmente del suo contemporaneo Domenico Gallo.

tempo suona fresca e nuova, benché basata su materiale del passato. Studieremo attentamente in quale modo Stravinsky abbia orchestrato il pezzo, per comprendere il suo modo di lavorare e per imparare a realizzare trascrizioni altrettanto riuscite.

Stravinsky ha scritto la *Sonata a tre* per una formazione strumentale che riflette la tradizione del concerto grosso del tardo periodo barocco, con un gruppo "concertino" (nella sua versione il quintetto d'archi soli) contrapposto a un gruppo di "ripieno" (il quintetto orchestrale). L'adattamento in sé è piuttosto semplice. Stravinsky cambia la notazione in modo da avere $\frac{4}{4}$ per la maggior parte del tempo, e assicurarsi un'esecuzione priva di problemi di assieme. Inoltre interpreta alcuni ornamenti, come il mordente alla fine di b. 4 dell'originale, che nella trascrizione diventa una doppia acciaccatura (b. 5).

Stravinsky deve aver conosciuto le numerose indicazioni dinamiche della versione della *Sonata a tre* scritte nell'Ottocento da Hugo Riemann. Dal momento che le sue indicazioni dinamiche sono diverse possiamo dedurne che ha deciso di ignorare quelle di Riemann, o di cambiare ancora di più le ipotetiche dinamiche originali. La frase comincia con un *forte*, come possiamo vedere. Inoltre il compositore orchestra un cambio di dinamica tra la prima e la seconda frase alleggerendo la scrittura di quest'ultima (bb. 5-6); poi, togliendo legni, corni e contrabbassi, crea un cambio di colore che rende interessante l'ingresso di oboe e fagotto a b. 7. Il contrappunto melodico del fagotto alle bb. 7-10 sottolinea le importanti note di armonia contenute nel basso figurato originale. La scelta di Riemann era stata una realizzazione uniforme dell'armonia; quella di Stravinsky è di volta in volta più semplice o più contrappuntistica, ma raramente va contro le implicite intenzioni del compositore. La sua principale preoccupazione è piuttosto il cambiamento di colore, che ottiene gradualmente e con grazia, senza interrompere una frase a caso, ma cercando piuttosto di conservare la sua linea. Per questo le melodie nella versione di Stravinsky emergono molto chiaramente.

Es. 17-13. Stravinsky, trascrizione di una composizione settecentesca nel suo *Pulcinella*

a. Pergolesi (Gallo), *Sonata a tre in sol maggiore*, I mov., bb. 1-15
(realizzazione del basso continuo di Hugo Riemann)

Moderato
Vl. 1
Vl. 2
Vlc.
Pf.
dolce
poco cresc.
più cresc.
p

4

Vl. 1

Vl. 2

Vlc.

Pf.

mf dim. p

8

Vl. 1

Vl. 2

Vlc.

Pf.

p

11

Vl. 1

Vl. 2

Vlc.

Pf.

cresc. mf p f fp

b. Stravinsky, *Pulcinella*, Sinfonia, bb. 1-15

CD-5/TR. 74

Allegro moderato (♩ = 90)

1

Ob. 1
Ob. 2
Fg. 1
Fg. 2
Cr. 1 in Fa
Cr. 2 in Fa
Vl. 1 solo
Vl. 2 solo
Vla sola
Vlc. solo
Cb. solo
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

f

non div.

6

Ob. 1 — Solo
Fg. 1 — Solo
Vl. 1 solo
Vl. 2 solo — pp
Vla sola — pp
Vlc. solo — pp
Cb. solo — p
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc. — p
Cb. — p

10

Ob. 1 — Soli
Ob. 2
Fg. 1 — p subito
Fg. 2
Cr. 1 in Fa
Vl. 1 solo
Vl. 2 solo
Vla sola
Vlc. solo — sf
Cb. solo — sf
Vlc.
Cb.

Schönberg, trascrizione del *Quartetto con pianoforte* in sol minore di Brahms

Esamineremo ora alcune tecniche usate da Schönberg nella trascrizione del *Quartetto con pianoforte* in sol minore di Brahms. È ovvio, come nell'esempio precedente di Pergolesi-Stravinsky, che Schönberg avesse una profonda familiarità con lo stile compositivo e orchestrale di Brahms, condizione fondamentale per trascrivere qualsiasi lavoro. Egli sostanzialmente non cambia le armonie del lavoro di Brahms e, a parte l'uso del clarinetto piccolo, delle trombe e dello xilofono nel finale, cerca di ottenere un suono brahmsiano. Studieremo un estratto della partitura per vedere come Schönberg si destreggia con la distribuzione e la sostituzione dei colori, e con la trascrizione della parte caratteristica del pianoforte.

Il quartetto originale comincia con ottave del pianoforte che Schönberg trascrive semplicemente su tre clarinetti. A b. 4 la combinazione tipicamente brahmsiana di fagotti, corni e clarinetti chiude la frase e prepara il contrastante ingresso degli archi di b. 5. Sia nell'originale sia nella trascrizione il suono degli archi si sente per la prima volta a b. 5, ma invece di un raddoppio all'unisono come ha fatto Brahms, Schönberg opta per un raddoppio all'ottava, per creare un suono più ricco e forse per compensare l'assenza del pianoforte (primi violini e violoncelli nella versione orchestrale, violoncello e pianoforte nell'originale). In ogni caso i violini e i violoncelli si coprirebbero a vicenda se fossero raddoppiati all'unisono. L'entrata della viola nel quartetto è trascritta nell'ingresso del corno, che rende più importante il successivo ingresso del violino. Lo scambio della voce principale (*Hauptstimme*) tra le sezioni dell'orchestra non è soltanto fonte di colore, ma sottolinea una certa frammentazione del materiale tematico originale: due battute, una battuta, due battute e un tempo e così via. Le bb. 6-10 hanno un'orchestrazione più ricca, che comunque si mantiene fedele alla scrittura e alla dinamica dell'originale. A b. 11 comincia un ponte e con esso una nuova scrittura.

Es. 17-14. Schönberg, trascrizione del *Quartetto con pianoforte op.* 25 di Brahms

a. Versione originale di Brahms, I mov., bb. 1-10

CD-5/TR. 75

b. Versione orchestrale di Schönberg

Allegro (♩ = 132)

Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cr. ing.
Cl. in Mi♭
Cl. in Si♭
Cl. b. in Si♭
2 Fg.
Cfg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Consigliamo vivamente di procurarsi le partiture di entrambe le versioni: dal loro confronto si può imparare moltissimo. Anche se Schönberg cercò di rimanere fedele al suono orchestrale di Brahms, l'uso più solistico delle trombe, del clarinetto piccolo e dello xilofono, soprattutto nell'ultimo movimento, crea un suono vicino ai linguaggi del Novecento più che la suggestione di origini ottocentesche. Lo xilofono, nell'ultimo movimento chiamato *Rondò alla zingarese*, conferisce un sapore gitano al lavoro. Ma Schönberg decise di aggiungere questo

colore folkloristico su uno strumento occidentale, anziché far ricorso al cimbalom, strumento più propriamente etnico, che Kodály introdusse alcuni anni dopo nei suoi pezzi ungheresi e zingareschi.

Trascrivere dalla banda all'orchestra

Quando si trascrive dalla banda all'orchestra si ha a che fare con due grandi organismi, di cui il primo ha dimensioni indefinite, il secondo finite. Sappiamo infatti che l'organico dell'orchestra consiste in ciò che il compositore scrive in partitura, a parte l'incerto numero degli archi. Se una parte è scritta per due esecutori, per esempio due flauti, sarà suonata esattamente da due flauti. In una normale banda la situazione è diversa: se ci sono tre parti per clarinetto, ogni parte può essere suonata fin da quindici esecutori (perciò, quando il compositore desidera un assolo, lo deve specificare sulla parte del primo clarinetto, con la scritta *solo*). Quando si trascrive dalla banda all'orchestra si deve tenere presente il massiccio suono dei clarinetti, che di per sé non ha equivalente in orchestra.

Se un pezzo suoni meglio nella versione per banda o per orchestra è una domanda retorica; dipende dal gusto del compositore, degli esecutori, del pubblico. Discutere se la "Processione di Elsa" di Wagner debba essere ancora suonata per banda è ozioso. La domanda dovrebbe essere più generale: se non c'è un'orchestra a disposizione, per gli esecutori e per il pubblico non è meglio apprezzare questa bella composizione nella versione per banda piuttosto che non sentirla affatto?

In realtà ognuno dei due mezzi ha il proprio particolare suono; non si può far suonare un'orchestra come una banda, né viceversa. Ci sono tuttavia molte similitudini fra la scrittura per orchestra e per banda. Per esempio i legni e gli ottoni (le loro tecniche di esecuzione, estensioni, timbri, forze e debolezze di suono) vengono trattati allo stesso modo. E comunque dobbiamo sempre preoccuparci di mantenere un buon equilibrio fra le sezioni, per qualunque organico ci capiti di scrivere.

Quando intraprendiamo il lavoro di trascrizione da una compagine all'altra dobbiamo mantenere sempre vivi attenzione e buon gusto; non dobbiamo disperdere il contenuto musicale del lavoro né ignorare le idee di base del compositore sulla qualità del suono. Dobbiamo realizzare con sensibilità le dinamiche, i colori impliciti e il contenuto emotivo originale. Dobbiamo mantenere la gerarchia fra parti principali e secondarie stabilita dal compositore: assegnare una figura, un contrappunto, un'armonia di sfondo a un certo gruppo di strumenti è una decisione cruciale.

Possiamo imparare molto sul modo in cui i compositori hanno trattato i due organismi basandoci sui lavori di trascrizione che gli stessi hanno fatto. In questa sezione esamineremo due trascrizioni dalla banda all'orchestra di Darius Milhaud e di Arnold Schönberg, basandoci sulle seguenti considerazioni:

1. Quanto della scrittura per banda è stato mantenuto nella trascrizione orchestrale? Come il punto di vista del compositore sui due organismi ha potuto influenzare le sue scelte?
2. Ci sono state importanti sostituzioni negli assoli? Perché? Si può trovare una logica dietro i cambiamenti?
3. Come sono state inserite nell'orchestrazione le parti degli strumenti per banda che mancano in orchestra? Che ruolo hanno ereditato gli archi?
4. È stato necessario apportare cambiamenti nella notazione?

Dobbiamo fare inoltre particolarmente attenzione a come il compositore ha trattato il colore e le idee di primo piano e di sfondo con l'aggiunta degli archi.

Milhaud, *Suite française*, versione per banda e per orchestra

Dal momento che sia la versione per banda sia la versione orchestrale della *Suite française* di Milhaud sono state scritte per gruppi di liceali, il compositore si è preoccupato di ridurre al minimo ogni difficoltà tecnica e di usare estensioni limitate per gli strumenti. Sia la versione per banda sia quella per orchestra mantengono un sapore "gallico" melodicamente e coloristicamente (con reminiscenze della musica francese per banda). I numerosi raddoppi nella versione per banda, tuttavia, producono un tessuto più denso rispetto alla versione orchestrale.

Nell'Es. 17-15 (la versione per banda) tutti i clarinetti suonano sia all'unisono sia in ottave, e il clarinetto piccolo è raddoppiato dai flauti. I corni e i sassofoni gravi suonano la contromelodia in ottave, e i brevi accordi sono affidati ai timpani, ai contrabbassi e a tutti i tromboni. Per contro, la versione orchestrale ha un carattere più leggero, quasi cameristico, con i violini primi che suonano in un registro piuttosto debole, mentre tutte le parti dei legni sono riassunte in un'unica parte. Quando il violino solo entra a b. 29 è raddoppiato soltanto dal flauto, un'ottava sopra.

Es. 17-15. Milhaud, *Suite française*, II mov.

a. VERSIONE PER BANDA, bb. 25-36

CD-5/TR. 76

25 Andante

Ott.
Fl. 1, 2 — a 2 — *mf*
Ob. 1, 2
Fg. 1, 2 — *mf*
Cl. in Mi♭ — *mf*
Cl. 1, 2, 3 in Si♭ — 1. — a 3 — *mf*
Cl. A. in Mi♭ — *mf*
Cl. B. in Mi♭ — *mf*
Sax. A. 1, 2 in Mi♭ — a 2 — *mf*
Sax. T. in Si♭
Sax Br. in Mi♭
Sax. B. in Si♭ — *mf*
Cr. 1, 2 in Fa — a 2 — *mf*
Cr. 3, 4 in Fa — a 2 — *mf*
Crnt. 1, 2, 3 in Si♭
Trb. 1, 2 in Si♭
Tbn. 1, 2 — aperto — *mf*
Tbn. 3 — aperto — *mf*
Flic. Br.
Tu. — *mf*
Cb. — *mf*
Timp. — *mf*
Perc.

31
Fl. 1, 2
Fg. 1
Fg. 2
Cl. in Mi♭
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2 in Si♭
Cl. 3 in Si♭
Sax. B. in Si♭
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tu.
Cb.
Timp.

b. VERSIONE PER ORCHESTRA, bb. 25-36

CD-5/TR. 77

25 Andante

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in Si♭
2 Fg.
2 Cr. in Fa
2 Trb. in Do
2 Tbn.
Timp.
Perc.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

1. *mf* 1. *mf* *p* arco *mf* Solo arco *mf* *mf* *mf* *mf*

31

2 Fl.
2 Cl. in Si♭
2 Fg.
2 Cr. in Fa
Timp.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Tutti Solo

Mentre la versione per banda mantiene più o meno lo stesso colore durante tutto il passaggio, la versione orchestrale alterna costantemente i raddoppi strumentali: ora gli ottoni ora i legni garantiscono varietà di colore.

Es. 17-16. Milhaud, *Suite française*, V mov.

CD-5/TR. 78

a. VERSIONE PER BANDA, bb. 1-11

6

Fl. 1, 2

Fg. 1, 2

Cl. in Mi♭

Cl. 1 in Si♭

div. unis.

div.

Cl. 2 in Si♭

Cl. 3 in Si♭

Cl. B. in Si♭

Sax. B. in Si♭

Cr. 1, 2 in Fa

Cr. 3, 4 in Fa

3.

3.

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Tu.

Cb.

CD-5/TR. 79

b. VERSIONE PER ORCHESTRA, bb. 1-10

Cosciente del fatto che ci sono molti giovani esecutori più bravi con i legni che con gli archi, come si può vedere nell'Es. 17-16 (versione per orchestra), il compositore raddoppia con flauti all'ottava sopra la melodia del violino in modo che quest'ultimo non debba mai andare oltre la terza posizione. Qui, come in molti altri punti, lascia fuori gli ottoni fino al loro significativo ingresso a b. 57, mentre nella versione per banda gli ottoni suonano sempre.

Es. 17-17. Milhaud, *Suite française*, V mov.

a. VERSIONE PER BANDA, bb. 50-7

CD-5/TR. 80

50 Animé

Ott.
Ob. 1, 2
Fg. 1, 2
Cl. 1 in Sib
Cl. 2, 3 in Sib
Cl. A. in Mib
Cl. B. in Sib
Sax. B. in Sib
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Crnt. 1 in Sib
Crnt. 2, 3 in Sib
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tu.
Cb.

54

molto rit.

Ott.

a 2

Fl. 1, 2

mf

Ob. 1, 2

Fg. 1, 2

Cl. 1 in Si♭

Cl. 2, 3 in Si♭

Cl. B. in Si♭

Sax. B. in Si♭

Crnt. 1 in Si♭

Soli

ff

Crnt. 2, 3 in Si♭

Soli

ff

Trb. 1, 2 in Si♭

Soli

ff

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 2

Flic. Br.

mf

Tu.

Cb.

T. mil.

Bacchette da tamburo

ff

b. VERSIONE PER ORCHESTRA, bb. 51-60

CD-5/TR. 81

58 a tempo

2 Fl.
2 Ob.
a 2
2 Cl. in Si♭
a 2
2 Fg.
2 Cr. in Fa
2 Trb. in Do
2 Tbn.
Perc.
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Schönberg, *Tema e Variazioni* op. 43a e op. 43b

La versione orchestrale di *Tema e Variazioni* di Arnold Schönberg (op. 43b) è più una ricomposizione della versione per banda che una vera e propria trascrizione. Il compositore non ha soltanto sostituito con gli archi gli strumenti non appartenenti all'orchestra (sassofoni, euphonium e così via) ma ha radicalmente mutato i colori strumentali facendo suonare le due versioni in modo completamente diverso. Per esempio, proprio all'inizio della versione orchestrale (Es. 17-18b) Schönberg sostituisce un tipico colore bandistico spesso, fatto di clarinetti e oboi all'unisono (Es. 17-18a), con la voce chiara della tromba sola; ancora più impressionante è il cambiamento delle dinamiche che passano dal *forte* della banda al *piano* dell'orchestra.

Es. 17-18. Schönberg, *Tema e Variazioni*, bb. 1-6

a. Op. 43a (VERSIONE PER BANDA)

CD-5/TR. 82

1 Poco allegro (♩ = 84)

Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Fg. 1, 2
Cl. in Mi♭
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. 3 in Si♭
Cl. A. in Mi♭
Cl. B. in Si♭
Sax. A. 1, 2 in Mi♭
Sax. T. in Si♭
Sax. Br. in Mi♭
Crnt. 1, 2 in Si♭
Trb. 1, 2 in Si♭
Flic. 1, 2 in Si♭
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Euf. Br.
Tu.
Cb.
Timp.
Pt. T. mil.

a 2 · Euph. · pizz. · 1.

CD-5/TR. 83

b. Op. 43b (VERSIONE PER ORCHESTRA)

1 Poco allegro (♩ = 84)

Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
C. ing.
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. B. in Si♭ *p*
Fg. 1, 2 a 2 *p*
Cfg.
Cr. 1, 2 in Fa *p* 1. *p* *p*
Cr. 3, 4 in Fa 3. *p* *p*
Trb. 1 in Do *p*
Trb. 2, 3 in Do
Tbn. 1, 2 *p*
Tbn. 3 *p*
Tu. *p*
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Il tipo di sostituzione degli strumenti adottato da Schönberg ha conseguenze immediate nella prima Variazione, dove l'oboe assume la parte della tromba della versione per banda; nella versione orchestrale l'oboe diventa la voce principale (bb. 22-3), mentre nella versione per banda è una parte completamente diversa, suonata da flauti e clarinetti, a essere indicata come parte principale.

Es. 17-19. Schönberg, *Tema e Variazioni*, Var. I, bb. 22-6

a. Op. 43a (VERSIONE PER BANDA)

CD-5/TR. 84

Poco allegro
VAR. I

Fl. 1, 2
Fg. 1, 2
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2 in Si♭
Cl. 3 in Si♭
Cl. B. in Si♭
Sax. A. 1, 2 in Mi♭
Sax. T. in Si♭
Crnt. 1 2 in Si♭
Trb. 1, 2 in Si♭
Flic. 1, 2 in Si♭
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Euf. Br.
Tu.
Cb.

CD-5/TR. 85

b. Op. 43b (VERSIONE PER ORCHESTRA)

Poco allegro
a tempo

22

Ob. 1, 2
C. ing.
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. B. in Si♭
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1 in Do
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

Solo 1 con sord.
Solo 2 con sord.
Solo 3
Solo 4
dolce
con sord.
pizz.
con sord. (pizz.)
arco
Tutti (con sord.)

Gli archi acuti con sordina e i violoncelli e contrabbassi pizzicati nella prima Variazione danno un colore molto più morbido rispetto a clarinetti, euphonium, cornette, corni e sassofoni. La maggiore delicatezza della versione orchestrale contrasta con il suono più aggressivo della banda. Il cambiamento di accento è certamente frutto di una scelta deliberata da parte di Schönberg che, essendo un abile orchestratore, avrebbe simulato facilmente il suono della banda in orchestra. Invece ci ha dato due modi diversi di esprimere la stessa idea musicale.

Studiamo ora con attenzione la quarta Variazione. Anche se il flauto solo viene trasferito intatto all'inizio della pagina, l'accompagnamento orchestrale è più pacato. I clarinetti, le trombe con sordina e il flicorno baritono della versione per banda sono stati sostituiti con archi soli che suonano con sordina o *col legno battuto* (bb. 106-13). Poi, quando le trombe dell'orchestra riprendono il loro ruolo originale (a partire da b. 113), gli archi soli continuano il loro accompagnamento al posto del suono più penetrante di cornette con sordina, trombe e flicorno baritono della versione per banda. Alla fine dell'assolo di flauto (b. 122) il colore del clarinetto della versione per banda è sostituito in orchestra da una combinazione oboe-corno inglese, e la combinazione clarinetto contralto-sassofono contralto è assegnata ai tromboni con sordina.

Ricordiamo che in una banda una sezione può consistere di molti strumenti che suonano una parte sola, il che necessita di un'orchestrazione più pesante nell'accompagnamento. Notate le agitate figure (*al ponticello*) che Schönberg inventa alle bb. 122-3, figure che non hanno equivalente nella versione per banda. Un drastico cambiamento di colore sopraggiunge in orchestra quando il tema del flicorno soprano della versione per banda viene suonato dal flauto nel registro grave e dal fagotto nel registro acuto, e la parte della coppia flicorno baritono-euphonium è affidata a clarinetti molto leggeri (*dolce*, bb. 124-5). Stranamente, le successive due battute della versione orchestrale sono l'esatta trascrizione della versione per banda.

A b. 129 sentiamo nella versione orchestrale una leggerezza che manca nella versione per banda; la tromba è mantenuta con sordina e la melodia dell'oboe non è raddoppiata, come nella versione per banda. In seguito (bb. 132-9) abbiamo un bellissimo scambio fra tessitura acuta e grave, quando flauti e clarinetti, raddoppiati all'ottava grave dai violini secondi, suonano la prima frase, e i violini nel registro acuto, raddoppiati all'ottava grave dai legni, suonano la successiva. Questa scrittura è più sofisticata e meno appariscente di quella che troviamo nella versione per banda. Entrambe le versioni concludono la Variazione in modo simile, tranne per il fatto che le viole dell'orchestra hanno un suono più dolce del flicorno della banda. Gli archi gravi con sordina apportano alla conclusione un senso di pace, più di quanto non possano fare le tube della versione per banda.

Suggeriamo di studiare autonomamente il resto di questo notevole pezzo. Si può imparare molto a proposito di timbri orchestrali e bandistici, sostituzioni e abili cambiamenti, arricchendo così il bagaglio di conoscenze sulla scrittura per orchestra e per banda.

Es. 17-20. Schönberg, *Tema e Variazioni*, Var. IV (completa)

CD-5/TR. 86

a. Op. 43a (VERSIONE PER BANDA)

Tempo di Valzer (𝅗𝅥 = 60)

106

Fl. 1, 2 — 1. Solo — p — 2. Solo — p
Cl. 1 in Si♭ — Solo — mp
Cl. A. in Mi♭ — p
Cl. B. in Si♭ — p — p
Trb. 1, 2 in Si♭ — con sord. — p
Bar. — con sord. — mp
Trg. Tamb. — p — p — Tamb. — Tamb.

113

Fl. 1, 2 — 1. — f
Fg. 1, 2 — p
Cl. 1 in Si♭
Cl. A. in Mi♭ — p — p
Cl. B. in Si♭ — p
Sax. T. in Si♭ — p — p
Sax. Br. in Mi♭ — p
Crnt. 1, 2 in Si♭ — con sord. — p dolce — p
Trb. 1, 2 in Si♭ — con sord. — p dolce — p
Bar. — p dolce
Tu. — 1. Solo — p
Trg. Tamb.
Glsp. — p

120
Fl. 1, 2
Fg. 1, 2
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2 in Si♭
Cl. 3 in Si♭
Cl. A in Mi♭
Cl. B. in Si♭
Sax. A. 1, 2 in Mi♭
Sax. T. in Si♭
Sax. Br. in Mi♭
Crnt. 1, 2 in Si♭
Trb. 1, 2 in Si♭
Flic. 1, 2 in Si♭
Euf. Br.
Tu.
Trg. Tamb.
Solo
con sord.
senza sord.
p dolce

127

Ott.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Fg. 1, 2

Cl. in Mi♭

Cl. 1 in Si♭

Cl. 2 in Si♭

Cl. 3 in Si♭

Cl. A. in Mi♭

Cl. B. in Si♭

Sax. A. 1, 2 in Mi♭

Sax. T. in Si♭

Sax. Br. in Mi♭

Crnt. 1 2 in Si♭

Trb. 1, 2 in Si♭

Flic. 1, 2 in Si♭

Euf. Br.

Tu.

Xil.

Tutti a 2 1. senza sord.

134
Ott.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Fg. 1, 2
a 2
Cl. in Mi♭
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2 in Si♭
Cl. 3 in Si♭
Cl. A. in Mi♭
Cl. B in Si♭
Sax. A. 1, 2 in Mi♭
Sax. T. in Si♭
Sax. Br. in Mi♭
Crnt. 1, 2 in Si♭
senza sord.
Trb. 1, 2 in Si♭
senza sord.
Flic. 1, 2 in Si♭
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Tbn. 1
Tbn. 2, 3
Euf. Br.
Tu.
Tutti
Xil.
Glsp.

141

rit.

Ott.

Fl. 1, 2

1.

p

P

Cl. 1 in Si♭

Cl. 2 in Si♭

Cl. 3 in Si♭

p

p

rit.

Sax. 1, 2 in Mi♭

mf

p

Sax. T. in Si♭

mf

Sax. Br. in Mi♭

mf

Crnt. 1, 2 in Si♭

rit.

Flic. 1, 2 in Si♭

P

p dolce

Cr. 1, 2 in Fa

1.

p

Cr. 3, 4 in Fa

3.

p

Euf. Br.

P

p dolce

Tu.

p dolce

rit.

Timp.

pp

Trg. Tamb.

a

p

Glsp.

b. Op. 43b (VERSIONE PER ORCHESTRA)

CD-5/TR. 87

118

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. ing.

Trb. 1 in Do

Trb. 2 in Do

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Perc. 2

Vl. 2

Vle

Cb.

1.

mf

mf

con sord.

1.

mf

con sord.

p

Tamb.

pp

div. col legno battuto

p

arco pont.

124

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. ing.

Cl. 1, 2 in Si♭

Cl. B. in Si♭

Fg. 1, 2

Cfg.

Trb. 1 in Do

Trb. 2, 3 in Do

Tbn. 1, 2

Tbn. 3

Vl. 2

p *dolce*

1.

f

p

p

p

p

p *dolce*

f

p *dolce*

f

p

1.

p

f

f

p

p

f

con sord.

con sord.

con sord.

p

130
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
C. ing.
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. B. in Si♭
Fg. 1, 2
Cr. 1, 2 in Fa
Trb. 1, 2 in Do
Tbn. 1, 2
Perc. 1
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
a 2
P
f
mf
mp
con sord.
Xyl.
Tutti senza sord.

136

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
C. ing.
Cl. 1, 2 in Si♭
Cl. B. in Si♭
Fg. 1, 2
Cfg.
Cr. 1, 2 in Fa
Cr. 3, 4 in Fa
Trb. 1, 2 in Do
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Tu.
Perc. 1
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

a 2
senza sord.
Gspl.
pizz.
div.

Trascrivere per varie combinazioni strumentali disponibili

Un gran numero di lavori orchestrali, da camera e per pianoforte può essere adattato per le particolari circostanze in cui ci si può trovare. Trascrivere qualunque lavoro, specialmente un famoso pezzo orchestrale, per un insieme talvolta bizzarro di strumenti può mettere a dura prova la nostra abiltà di orchestratori. Bisogna tener conto della natura eterogenea degli strumenti disponibili e perfino delle limitate capacità di ciascuno degli esecutori. Tuttavia dovremmo trovare, più che un senso di costrizione, uno stimolo per la nostra immaginazione.

Non c'è ragione di non trascrivere un pezzo per qualsiasi mezzo solo perché contiene, ad esempio, un assolo di corno inglese che non suonerebbe appropriato su nessun altro strumento. Qualunque trascrizione

suonerà necessariamente diversa dall'originale. Ma se seguiamo i suggerimenti dati qui, se rispettiamo e amiamo il pezzo che stiamo adattando, se conosciamo bene la forma e l'orchestrazione originale, riusciremo a fare una trascrizione più che soddisfacente.

Quale ordine seguire?

1. Ridurre il lavoro orchestrale per pianoforte. Se è un lavoro molto complesso meglio per pianoforte a quattro mani o due pianoforti.
2. Individuare precisamente sulla riduzione per pianoforte i *tutti*, i *quasi-tutti*, gli assoli o l'assolo.
3. Individuare gli strumenti a cui affidare gli assoli e verificare se nel gruppo ci sono esecutori adeguati. Se è necessaria una sostituzione si può scegliere uno strumento simile all'originale o una combinazione di strumenti che può dare un risultato analogo. Se ciò non è possibile, perché la scelta è troppo limitata, individuare uno strumento che abbia l'estensione e la dinamica dell'assolo.

Altri trattati di orchestrazione offrono una lista di strumenti sostitutivi. Preferiamo lasciarvi sperimentare varie possibilità, usando la conoscenza guadagnata con l'ascolto e con l'analisi del pezzo per decidere quale strumento è il sostituto migliore. Tenete sempre presenti l'estensione, la qualità di suono, i registri e le possibilità dell'esecutore a cui è destinata la parte.

Usate un buon pianista, se è disponibile. Piuttosto che fargli suonare la riduzione del pezzo dall'inizio alla fine, usate il pianoforte come ogni altro strumento orchestrale, per dare corpo al *tutti*, per accompagnamenti arpeggiati, per realizzare parti di arpa, per suonare occasionali assoli o duettare, magari nel registro acuto.

Se è disponibile un percussionista, scrivete una parte di percussione solo quando è assolutamente necessaria. Ricordatevi che un uso eccessivo degli strumenti a percussione può nascondere il resto dell'orchestra, per quanto grande sia.

La maggior parte dei musicisti dilettanti ha difficoltà a suonare nell'estremo registro acuto o nell'estremo registro grave; in certi strumenti come il flauto, l'oboe, il fagotto, il corno, la tromba, la tuba e i loro affini le note più gravi sono problematiche. Per aiutare a scrivere parti per non professionisti abbiamo fornito nell'Appendice A le estensioni più appropriate e comode. Se le superate di molto, la trascrizione non funzionerà, indipendentemente dalla sua qualità musicale.

Se potete scegliere il lavoro da trascrivere, conviene trovare un lavoro relativamente sconosciuto perché: (1) gli esecutori e gli ascoltatori non confronteranno automaticamente la trascrizione con l'originale e (2) trarranno beneficio dall'ascolto di un pezzo che, per una ragione o per l'altra, non è largamente diffuso.

Cerchiamo ora di simulare una tipica situazione in cui potremmo trovarci in una scuola o in una comunità: trascrivere un pezzo per la "nostra" orchestra. In questo esercizio trascriveremo parte di un lavoro

da camera e parte di un'ouverture scritta per orchestra. In entrambi i casi è riportato l'originale. Per il secondo pezzo, l'ouverture *Poeta e contadino* di Franz von Suppé, diamo anche la riduzione per pianoforte a quattro mani. Ogni trascrizione è ovviamente una possibilità fra le tante. Dopo aver lavorato con questi due esempi dovremmo essere in grado di realizzarne altre simili.

Il seguente elenco contiene gli esecutori del nostro ensemble immaginario, e anche informazioni sull'abilità tecnica di ciascun esecutore[5]:

2 flauti: entrambi piuttosto buoni;
3 clarinetti in Si♭: il primo molto buono, gli altri discreti;
1 sassofono contralto: piuttosto buono;
2 trombe in Si♭: discrete;
1 euphonium: molto buono;
1 timpanista (tre timpani): non molto bravo a cambiare note;
1 percussionista: contare non è il suo punto forte;
5 violini primi: tre sono eccellenti fino alla quinta posizione; due sono buoni fino alla terza posizione;
4 violini secondi: tutti piuttosto mediocri e non vanno oltre la prima posizione;
3 violoncelli: il primo è eccellente, gli altri due mediocri;
1 contrabbasso: non molto esperto.

Questo tipico gruppo mostra lacune frequenti: niente ance doppie, niente corni, niente viole. Se ci fossero anche un trombone o due, o anche una tuba, questi potrebbero facilmente trovare posto nella nostra trascrizione.

Per la prima trascrizione (Es. 17-21) il tema principale, presentato nel pezzo originale da un singolo colore strumentale (con i violini primi che cominciano a b. 4 e i secondi che cominciano a b. 11), è orchestrato usando due timbri completamente diversi: prima il clarinetto, poi la tromba, che conferisce al tema un nuovo carattere. La grancassa e i timpani, inoltre, aggiungono un po' di pathos alla solennità del pezzo.

[5] Vedi Appendice A per le estensioni riferite a strumentisti non professionisti.

Es. 17-21. Schumann, *Quintetto con pianoforte op. 44*, II mov.

a. VERSIONE ORIGINALE

In modo d'una Marcia
Un poco largamente (𝅗𝅥 = 66)

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Pf.

molto *p* ma marcato

9

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Pf.

b. Nuova versione per orchestra

CD-5/TR. 88

12
2 Fl.
mp
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2, 3 in Si♭
Sax A. in Mi♭
pp
2 Trb. in Si♭
Euf.
pp
Timp.
Vl. 1
pp
Vl. 2
pizz.
pp
Vlc.
pp
pizz.
pp
Cb.
pp
pizz.
pp

Per la prima versione del tema, l'accompagnamento, che nell'originale è suonato dal pianoforte e dagli archi gravi, è distribuito fra gli archi in modo che suoni piano sotto la melodia del clarinetto. Quando entra la tromba a b. 11 l'accompagnamento passa dagli archi ai legni; notate che in queste battute l'euphonium rinforza il basso. I flauti ampliano l'estensione del pezzo e aggiungono un po' di brillantezza ricevendo la linea iniziale del pianoforte, ma un'ottava sopra.

Per la trascrizione di *Poeta e contadino* di Suppé abbiamo riportato anche una versione per pianoforte a quattro mani (Es. 17-22b): è sempre consigliabile aver presente questa forma quando si trascrive un lavoro per grande orchestra.

Es. 17-22. Von Suppé, Ouverture *Poeta e contadino*, bb. 1-35

a. Versione originale per orchestra

13

Fl. Ott. Ob. Cl. in Do Fg. Cr. in Re Trb. in Re Tbn. Euf. Timp. G.G. Arpa Vl. 1 Vl. 2 Vle Vlc. Cb.

ff fff pp mf

con Piatti

Solo

17
Cl. in Do
Fg.
Arpa
Vlc.
pp pp pp pp

22
Cl. in Do
Fg.
Arpa
Vlc.
pp pp

27
Cl. in Do
Fg.
Arpa
Vlc.
pp pp

31

Fl.

Ott.

Cl. in Do

Fg.

Cr. in Re

Arpa

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vlc.

Cb.

pizz.

pp *p*

b. Versione per pianoforte a quattro mani

PRIMO

Andante maestoso

p

f *pp*

ff

p *espressivo*

rall.

a tempo

riten. *a tempo*

SECONDO

Andante maestoso

p

f *pp*

ff

p

rall.

a tempo

riten. *a tempo* *pp*

CD-5/TR. 89

C. Nuova versione per orchestra

13

2 Fl.
Cl. 1 in Si♭
Cl. 2, 3 in Si♭
Sax. A in Mi♭
2 Trb. in Si♭
Euf.
Timp.
Perc.
Vl. 1
Vl. 2
Vlc.
Cb.

ff
f
Cimb.
mf
p
Solo
Tutti
div.
arco
3.

17

Cl. 1 in Si♭
Cl. 2, 3 in Si♭
Euf.
Vl. 1
Vl. 2
Vlc.
Cb.

21

2 Fl.

Cl. 1 in Si♭

Cl. 2, 3 in Si♭

Sax. A. in Mi♭

2 Trb. in Si♭

Euf.

Vl. 1

Vl. 2

Vlc.

Cb.

rit. a tempo

rit. a tempo

con sord. 1.

rit. a tempo

Tutti

pp

p

pp

pp

pizz.

25

2 Fl.

Cl. 2, 3 in Si♭

Sax. A. in Mi♭

2 Trb. in Si♭

Vl. 1

Vl. 2

Vlc.

Cb.

29

rit. .... *a tempo*

2 Fl. — *mp*

Cl. 1 in Si♭ — *mp*

Cl. 2, 3 in Si♭ — 2. *mp*

Sax. A in Mi♭ — *pp*

2 Trb. in Si♭ — *pp*

Euf. — *pp*

Timp. — *pp*

rit. .... *a tempo*

Vl. 1 — Solo

Vl. 2 — pizz.

Vle. — pizz. div.

Cb. — arco *p* *sim.*

La nostra semplice trascrizione (Es. 17-22c) comincia con una fanfara degli archi per riservare la sezione di ottoni del gruppo amatoriale al rinforzo che comincia a b. 5. Nella trascrizione a partire da b. 9 il colore passa dagli archi ai clarinetti, per simulare il passaggio dagli ottoni agli archi dell'originale; in queste battute si sentono anche le trombe e l'euphonium, che aiutano il *crescendo* fino al *fortissimo* di b. 13. Un violino solo presenta il primo tema a b. 16, visto che è uno dei migliori esecutori del gruppo. Gli arpeggi destinati nell'originale all'arpa sono affidati ai clarinetti, e gli accordi sottostanti sono suonati dagli archi, più morbidi, per ricordare il registro grave dell'arpa e le note tenute che nell'originale sono suonate dai legni. Questa combinazione, clarinetti e archi, è vicina a quella comunemente usata nel diciannovesimo secolo. Come la trascrizione da Schumann dell'Es. 17-21, la trascrizione da Suppé presenta un'orchestrazione più colorita, che cambia strumenti a ogni presentazione del tema e del suo accompagnamento. Perciò, alle bb. 23-27 l'accompagnamento arpeggiato della trascrizione passa a due violini e le note tenute ai clarinetti (nell'originale le parti rimangono all'arpa, ai clarinetti e ai fagotti). Anche la melodia cambia timbro: qui

è suonata dal flauto (mentre nell'originale c'è sempre il violoncello). A b. 28 i clarinetti riprendono il loro accompagnamento arpeggiato, che sostiene la melodia suonata ora da tutti i violini primi. Una cadenza solistica del primo violino a b. 30 porta alla presentazione di un nuovo tipo di accompagnamento suonato da legni e ottoni ma non insieme agli archi, come nell'originale. Quando si sente il secondo tema, suonato dai violini e dalle viole, il colore strumentale risulta piuttosto fresco in confronto all'originale, sempre eseguito dal violoncello solo. Va notato inoltre che il contrabbasso sostiene la linea del basso per tutto il pezzo: spesso negli ensemble di dilettanti la parte del basso ha bisogno di essere rinforzata.

■ Indicazioni d'approfondimento

Bach-Casella, *Ciaccona* (Milano, Carish 1936)
Bach-P. Klenovsky (Henry Wood), *Toccata e fuga in re minore per organo* (London, Oxford University Press 1934)
Bach-Walton, *Sheep May Safely Graze* [Cantata n. 208] (London, Oxford University Press 1934/1943)
Debussy-Ansermet, *Six Epigraphes antiques* (Paris, Durand s.d.)
Debussy-H. Henkemans, *Douze Préludes*, Livre I (Amsterdam, Donemus 1971)
Fauré-H. Rabaud, *"Dolly" Suite* (Paris, Hamelle 1922)
Schubert-L. Weiner, *Grand Rondeau op. 107* [D951] (Budapest, Editio Musica 1961)
Šostakovič-M. Kelemen, *Acht Preludien op. 34* (Frankfurt a. M., Henry Litolff - C.F. Peters 1971)
Sweelinck-J. Mul, *Mein junges Leben hat ein End* (Amsterdam, Donemus 1961)

18
REALIZZAZIONE DI PARTITURA E PARTI[1]

"Errare è umano; perdonare non è nostra abitudine". Il senso di questa parafrasi di un noto proverbio è particolarmente appropriato alla preparazione di partitura e parti: direttori ed esecutori, pur potendo talvolta commettere degli errori, sono esseri umani come tutti e molto spesso non perdonano gli errori dell'orchestratore, del copista o del compositore. Le prove possono degenerare in un drammatico brontolio, continuo e generalizzato, se frequenti errori nella partitura e nelle parti non permettono che il lavoro su un brano si svolga senza incidenti. Di fatto, molte composizioni non sono nemmeno arrivate al pubblico a causa di situazioni del genere. Può dunque essere molto utile passare in rassegna i procedimenti corretti necessari per presentare graficamente una partitura e per estrarne le parti con la massima professionalità.

Queste le principali considerazioni:

1. La partitura dev'essere chiara, facile da leggere e il più possibile priva di complicazioni. Ogni nuova, inconsueta e originale notazione dev'essere chiaramente spiegata, in modo che il direttore quando legge possa avere immediatamente chiaro il suo significato.
2. La partitura dev'essere organizzata logicamente, e ogni strumento indicato con chiarezza. L'allineamento verticale dev'essere accurato, in modo da far coincidere i tempi della battuta. La spaziatura verticale della pagina, indicante la separazione delle sezioni, dev'essere immediatamente chiara, perché il direttore deve leggere tutte le parti contemporaneamente.
3. Oltre a numeri, lettere di chiamata e numerazione delle battute, la partitura deve contenere ogni dettaglio relativo a ciascuno strumento, incluso fraseggio, arcate e segni di articolazione.

[1] Il presente capitolo è stato ampliato e integrato dal curatore dell'edizione italiana; i paragrafi di sua responsabilità sono evidenziati da un asterisco posto fra parentesi dopo il titolo [*]. Tutte le note di questo capitolo sono del curatore.

Impaginazione della partitura d'orchestra

Gli strumenti di una grande orchestra sinfonica compaiono sulla pagina sempre nello stesso ordine:

Prima pagina	Pagine successive
Ottavino	Ott.
Flauti 1, 2	Fl. 1, 2
Oboi 1, 2	Ob. 1, 2
Corno inglese	C. ing. o C.i.
Clarinetto piccolo in…	Cl. picc. o Cl.p.
Clarinetti 1, 2 in…	Clar. o Cl. 1, 2
Clarinetto basso in…	Clar. b. o Cl. b.
Fagotti 1, 2	Fag. o Fg. 1, 2
Controfagotto	Cfg.
Corni 1, 2 in…	Cor. o Cr. 1, 2
Corni 3, 4 in…	Cor. o Cr. 3, 4
Trombe 1, 2 oppure Tromba 1 in…	Trb. o Tr. 1, 2 oppure 1
Tromba 3 oppure Trombe 2, 3 in…	Trb. o Tr. 3 oppure 2, 3
Tromboni 1, 2	Trbn. o Tbn. 1, 2
Trombone 3	Trbn. o Tbn. 3
Tuba	Tuba o Tu.
Timpani	Timp. o Tp.
Percussioni 1, 2 ecc.	Perc. 1, 2 ecc.
Arpa	Arpa
Pianoforte e/o Celesta	Pf. e/o Cel.
Violini I	Vni I o Vl. I
Violini II	Vni II o Vl. II
Viole	Vle
Violoncelli	Vlc. o Vc.
Contrabbassi	Cb.

Nel preparare una partitura per l'editore o per consegnarla a un direttore è fondamentale lasciare dello spazio bianco fra le sezioni. Se si scrive su carta o lucido si può saltare una riga fra una sezione e l'altra, e preferibilmente due prima degli archi. Se si lavora con il computer si lascia uno spazio superiore a quello compreso fra i righi della stessa sezione, almeno un quarto di spazio in più.

Se si ha la necessità di inserire un altro strumento bisogna che esso compaia nella corretta sezione all'interno della partitura: per esempio le tube wagneriane o l'euphonium devono essere scritti tra i tromboni

e la tuba, i sassofoni tra il clarinetto basso e i fagotti (si noti che in alcune partiture americane i sassofoni sono scritti sotto i fagotti, o persino sotto gli ottoni, appena sopra i timpani)[2].

La pagina di partitura dell'Es. 18-1 mostra l'intera orchestra. Si noti che tutti i righi sono collegati all'inizio della pagina da una stessa linea verticale; spesse parentesi quadre raggruppano le sezioni, mentre un'ulteriore parentesi graffa evidenzia gli strumenti di una stessa famiglia[3]. Le barre di battuta devono essere tracciate solo all'interno delle singole sezioni (come nell'Es. 18-1): è assolutamente sbagliato tracciare barre di battuta lungo tutta la pagina, poiché la rendono confusa e affaticano l'occhio del direttore.

L'armatura di chiave, se necessaria, deve comparire subito dopo la chiave e prima dell'indicazione metrica. Il metro può essere scritto su ogni rigo o con un numero grande per sezione (vedi sempre Es. 18-1)[4]. Le indicazioni di tempo e di metronomo, come anche i numeri o lettere di chiamata, vanno posti sempre sopra ogni sezione, o almeno sopra i legni e sopra gli archi, con un carattere sufficientemente leggibile. Le dinamiche si scrivono sempre sotto il rigo, a meno che due strumenti condividano lo stesso rigo ma abbiano bisogno di due differenti indicazioni dinamiche[5].

---

[2] Arpa, pianoforte, celesta e organo vanno trattati come sezioni indipendenti. Per quanto riguarda il modo migliore di scrivere le percussioni si veda quanto scritto nell'apposito capitolo.

[3] Per maggiore chiarezza è consigliabile aggiungere una graffa sia in corrispondenza di strumenti uguali quando occupano più di un rigo (per esempio trombe, corni ecc.), sia quando sono semplicemente simili (per esempio tutti i clarinetti, oboe e corno inglese, fagotti e controfagotto). Molte edizioni raggruppano anche i violini primi e secondi. L'abitudine di raggruppare ancbe violoncelli e contrabbassi è decaduta, per ovvie ragioni storiche. Quando si dividono gli archi per leggii la graffa è necessaria per identificare immediatamente la fila.

[4] Il secondo caso si applica soprattutto nelle partiture che hanno frequenti cambi di metro. Il numero grande qui illustrato è un vezzo caduto in disuso, mentre il numero grande sopra le principali sezioni anticipa quanto fanno i direttori quando studiano le partiture, evidenziando in alto a matita i cambi di metro.

[5] Altra eccezione è costituita dalle parti di canto, per le quali le dinamiche si scrivono sopra il rigo. Le articolazioni si scrivono sempre dal lato della nota. In alcune partiture cinematografiche sono scritte sopra il rigo, a quanto pare per renderle più evidenti in prima lettura.

Es. 18-1. Layout della partitura

Notazione alternativa per le indicazioni di tempo

Allegretto ♩ = 100

Ottavino

Flauto 1 2

Oboe 1 2

Corno inglese

Clarinetto in Mi♭

Clarinetto in Si♭ 1 2

Clarinetto basso

Fagotto 1 2

Controfagotto

Allegretto ♩ = 100

Corno in Fa 1 2 3 4

Tromba in Do 1 2 3

Trombone 1 2 3

Tuba

Allegretto ♩ = 100

5 Timpani

Xilofono

Triangolo
Tamburo militare

Arpa

Allegretto ♩ = 100

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Particolari avvertenze

Se la parte dell'ottavino è indipendente, di solito appare sopra i flauti. Se l'ottavino è usato occasionalmente dal secondo o terzo flauto, può essere scritto sotto il primo flauto. Il flauto in Sol si scrive sotto gli altri flauti.

Il secondo e più frequentemente il terzo oboista, clarinettista e fagottista possono prendere il corno inglese, il clarinetto basso, il clarinetto piccolo e il controfagotto per brevi periodi, a seconda degli "obblighi" previsti dai contratti. In questo caso sulla partitura e sulla parte si scrive *muta in...* (*change to...*) con ampio anticipo rispetto al momento in cui va suonato il nuovo strumento. Se necessario, al momento opportuno si cambia l'armatura di chiave[6].

Di tanto in tanto i corni sono raggruppati in modo diverso: 1, 3 e 2, 4 (cap. 10, p. 356). I motivi per preferire l'una o l'altra soluzione sono già stati discussi; qualunque sia la scelta, è importante che sia mantenuta costantemente in tutta la partitura.

Tanto le trombe quanto i tromboni sono usualmente scritti su due righi. Talvolta la seconda e terza tromba si scrivono sullo stesso rigo, lasciando su un rigo a parte la prima[7]. Il terzo trombone si trova su un rigo diverso, anche perché spesso è uno strumento diverso, più adatto alle note gravi. Per ragioni di spazio talvolta viene scritto sullo stesso rigo della tuba[8].

La prima pagina contiene di solito tutti gli strumenti, in modo che l'organico possa essere rapidamente controllato, anche da archivisti, musicologi ecc. Vanno indicate anche le trasposizioni degli strumenti. I corni sono ormai scritti sempre in Fa, ma è tradizione continuare a precisarlo. È utile anche indicare l'intonazione iniziale dell'arpa e dei timpani; sulle pagine successive bastano i nomi, di solito abbreviati. Anche se può essere d'aiuto, non è necessario ripetere la trasposizione di ogni strumento su ogni pagina, a meno che si verifichi un cambio da uno strumento a un altro nel mezzo di una composizione, per esempio il clarinetto in Si♭ muta in clarinetto in La[9].

---

[6] I casi in cui si richiede di cambiare solo il taglio dello strumento sono sempre più rari (ad esempio passando dal clarinetto in Si♭ a quello in La), ma la procedura è la stessa. Il compositore deve comunque tener presente, come è stato osservato nel cap. 6 sui legni (pp. 199-201), che ottavino, clarinetto piccolo, corno inglese, clarinetto basso e controfagotto non sono semplici strumenti accessori, e che il sistema degli obblighi contrattuali varia da paese a paese e perfino da orchestra a orchestra; perciò affidare più strumenti a un unico strumentista può determinare un sensibile, anche se involontario, aumento dell'organico.

[7] La scelta dipende dalla scrittura prevalente, ovvero se la prima tromba ha un impegno solistico o meno. Si trovano anche tutte e tre su un rigo, per ragioni di spazio.

[8] In questo caso bisogna ricordarsi di precisare lo strumento che suona.

[9] Anche se alcuni compositori (ed edizioni) non riportano i nomi degli strumenti dopo la prima pagina, o addirittura omettono le chiavi e l'armatura di chiave, tale metodo non è da seguire, e di certo non aiuta chi legge.

Composizioni vocali e corali [*]

Solisti vocali e cori si scrivono sopra gli archi; i solisti sempre sopra il coro. Se sono personaggi (ad esempio in un'opera o in un oratorio), i solisti vocali normalmente non compaiono sulla prima pagina; il loro nome è scritto per intero nella pagina in cui si trova la loro entrata ed è abbreviato nelle pagine successive. Se tornano a cantare dopo una significativa pausa, sul nuovo attacco si rimette il nome per intero. Per quanto riguarda l'impaginazione, i solisti sono trattati come parti indipendenti e il coro come sezione, con la solita graffa e la chiara indicazione "Coro". Eventuali interventi solistici eseguiti da uno o più membri del coro devono essere compresi nella graffa e indicati chiaramente[10].

Numeri di chiamata e di battuta [*]

Per facilitare le prove è necessario scrivere dei riferimenti sulla partitura e sulle parti, detti "numeri di chiamata" (talvolta si usano delle lettere). La loro posizione, con una frequenza che va dalle cinque alle venti battute, dev'essere attentamente studiata e deve riferirsi prevalentemente a:

1. punti essenziali della forma;
2. cambi di tempo o di metro;
3. inizio di episodi o di frasi;
4. attacchi di eventuali solisti;
5. cambiamenti di colore orchestrale;
6. inizio di passaggi presumibilmente difficili.

Nelle partiture finalizzate a un uso concertistico di solito non si numerano le battute; una loro numerazione ogni cinque, dieci battute oppure a inizio pagina può comunque aiutare le finalità di studio. Nelle partiture per il cinema, invece, solitamente si numerano tutte le battute per esigenze di sincronizzazione.

Alterazioni in chiave [*]

Riassumendo quanto detto nei precedenti capitoli relativi alle singole famiglie di strumenti, le alterazioni in chiave si usano per tutti i legni, per le tastiere, per alcune percussioni intonate e per gli archi. Nel caso di strumenti traspositori le alterazioni varieranno di conseguenza: in una partitura in do i clarinetti in Si♭ avranno in chiave due diesis, ovvero saranno scritti in re. Per i timpani e gli ottoni, con l'eccezione di tuba e tromboni, le alterazioni si mettono di volta in volta. Su corni

[10] I cori hanno complessi meccanismi retributivi, che comprendono o meno prestazioni solistiche, purché in relazione all'attività corale. Se diventano "personaggi" il discorso cambia. Perciò la chiarezza delle intenzioni del compositore aiuta a evitare tediose discussioni e assicura un sereno svolgimento delle prove.

e trombe quindi non compariranno alterazioni in chiave, ma solo le note opportunamente trasposte secondo il taglio dello strumento (una quinta giusta sopra nel caso dei corni in Fa, una seconda maggiore sopra nel caso delle trombe in Si♭).

Queste non sono regole assolute, ma si osservano frequentemente nelle partiture della prima metà del Novecento e nella musica da film[11]; a meno che non si decida di scrivere tutta la partitura in do (vedi sotto), si tratta delle soluzioni consigliate.

Partiture in do o "ad altezze reali" [*]

Molte partiture, particolarmente degli ultimi trent'anni, sono interamente scritte in do, ovvero è scritta la nota d'effetto di tutti gli strumenti traspositori, a parte le trasposizioni di ottava, come quella dell'ottavino o dei contrabbassi. Al copista è lasciato il lavoro di trasposizione delle parti che andranno sui leggii degli strumentisti.

Basta guardare una partitura di Strauss per capire perché fin dai primi del Novecento molti sentissero la necessità di rendere più facile la lettura di una selva inestricabile di trasposizioni, unita spesso a un'armonia densamente cromatica. In Italia fu proposta da Umberto Giordano all'editore Sonzogno – con il plauso di Boito, Humperdinck e Massenet – una scrittura in do che addirittura eliminava anche le chiavi di contralto e di tenore. Ricordi pubblicò alcuni classici con il nuovo sistema. Si trovano stampati così anche alcuni lavori russi del primo Novecento (come Prokof'ev). Ma per il resto l'innovazione non ebbe la fortuna sperata.

Il sistema si impose invece come necessità nella seconda scuola di Vienna, in cui l'atonalismo e poi la dodecafonia avevano fatto venir meno quegli appigli tonali spesso utili a interpretare velocemente anche le trasposizioni più difficili. Tutta la musica del secondo dopoguerra, ispirata alla scuola di Schönberg, Berg e Webern, ne ha seguito l'esempio anche nella stesura in do delle partiture, fino a oggi.

L'allontanamento di alcuni compositori dalle esperienze delle avanguardie, il minimalismo, le scritture neotonali, la pratica della musica orchestrale per film hanno però tenuto in vita il vecchio tipo di scrittura o lo hanno riproposto, tanto che oggi la domanda se scrivere in do o nel modo tradizionale non suscita più dispute ideologiche, ma si presta semplicemente a considerazioni pratiche.

Non vi è dubbio che nel caso di partiture densamente cromatiche e prive di riferimenti tonali la scrittura in do sia senz'altro preferibile, perché si presta a una più facile e chiara lettura. In tutti gli altri casi,

---

[11] Nelle partiture di John Williams (per esempio in *Guerre stellari*) anche corni e trombe hanno alterazioni in chiave; in quelle di Ennio Morricone non le hanno. Cfr. Ennio Morricone - Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nei film*, a cura di L. Gallenga, Venezia, Marsilio 2001.

che possono andare da partiture decisamente tonali a moderatamente atonali, diatoniche, modali e quant'altro, è preferibile il vecchio sistema per le stesse ragioni per cui la riforma proposta ai primi del Novecento non ha avuto successo.

La maggior parte degli interpreti oggi si forma e svolge la propria attività professionale su un'elevata percentuale di musica scritta con le trasposizioni tradizionali. Il suono interiore è risvegliato in un direttore d'orchestra non dalla vista della nota d'effetto, ma dalla vista della nota scritta; una partitura scritta tradizionalmente gli sembrerà più familiare, persino più comoda da leggere, perché non deve cambiare il suo abito mentale.

Per la stessa ragione, indipendentemente dal ritorno della tonalità in senso stretto, si trovano sempre più spesso partiture con armatura di chiave (Adams, Andriessen, Glass, Pärt, Reich ecc.). Questa, anche se non corrisponde alle scale e agli accordi previsti secondo gli schemi tonali, mette a proprio agio l'esecutore, e lo conforta nei suoi riferimenti abituali relativamente al suono, all'intonazione, all'insieme. In ogni caso, se la partitura è scritta in do è sempre utile apporre all'inizio una piccola avvertenza.

Partitura "ottimizzata" [*]

Dopo la pagina iniziale, può capitare che per un certo tempo suonino pochi strumenti. Allo scopo di risparmiare spazio e carta si scrivono solo gli strumenti effettivamente impegnati a suonare, separando i sistemi di righi con due spesse barre oblique. Tutti gli strumenti devono mantenere l'ordine che hanno nella prima pagina.

Di questo sistema, graficamente elegante e molto usato nelle partiture da studio, è opportuno non abusare nelle partiture destinate all'esecuzione, perché mette davanti al direttore pagine in cui l'ordine degli strumenti è sempre diverso. Più che considerazioni grafiche devono quindi prevalere considerazioni musicali: se da un lato sarebbe insensato far voltare decine di pagine in cui suonano solo gli archi, dall'altro non è il caso di stringere troppo due sistemi in una pagina solo perché quattro o cinque strumenti non suonano. Per esempio, se per molte pagine non suonano le percussioni si possono omettere i loro righi, senza però spostare più in alto gli archi, in modo che da una pagina all'altra le sezioni si trovino sempre nella stessa posizione.

Es. 18-2. Mahler, *Sinfonia n. 1*, I mov.

a. Partitura completa, bb. 269-74

b. Partitura "ottimizzata", bb. 275-87

275
Ganz unmerklich etwas zurückhalten
20
Etwas gemächlicher als zuvor.

Fl.
Cl.
1, 2 Cr. 3, 4
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.

p pp mf p pp
Ganz unmerklich
arco

281
Fl.
Cl.
Cr. 1, 2
Arpa
Resonanztisch
mf deutlich
Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vlc.
Cb.
sempre pp
pizz.
pp geth.
ppp
sempre pp

Partitura "ritagliata"

Un altro tipo di partitura, utilizzata per la prima volta da Stravinsky e molto diffusa negli anni Sessanta e Settanta, è la cosiddetta partitura "ritagliata" (*cutout score*). In questo caso vengono lasciate completamente bianche le battute di pausa e vengono scritte solo le battute in cui gli strumenti suonano. Talvolta nella battuta vuota il rigo intero può essere sostituito da una singola riga. Oggi questo tipo di scrittura, graficamente molto accattivante, è passato di moda. Nell'Es. 18-3 si può notare come ogni strumento è comunque nella posizione corretta, e il suo nome accuratamente indicato.

Partitura "condensata" e ridotta

Al compositore che scrive musica per le scuole o commerciale è talvolta richiesta una partitura "condensata", cioè compressa in tre o quattro righi che contengono le melodie essenziali, i ritmi e le armonie della partitura completa. Tutte le altezze sono naturalmente reali: in altre parole ogni nota suona come scritta. Una normale partitura di questo tipo, preparata anche per direttori che non hanno dimestichezza con le partiture complete, nella maggior parte dei casi usa un rigo per sezione. A seconda della complessità che ne risulta, può essere o meno suonata al pianoforte. Viceversa la riduzione per pianoforte dev'essere scritta su due righi, omettendo tutti i raddoppi di ottava non essenziali, e ovviamente dev'essere eseguibile sullo strumento[12].

L'Es. 18-4 (con le varianti a, b e c) riporta la *Prima Sinfonia* di Brahms, nelle versioni di partitura completa e di partitura "condensata" e nella riduzione per pianoforte.

---

[12] La riduzione per pianoforte è un'arte spesso sottovalutata. Richiede infatti una non comune capacità di immaginare il risultato sonoro di pagine orchestrali il più delle volte complesse, e di sintetizzarlo in una scrittura relativamente comoda, pianistica e leggibile a prima vista. Esemplari in questo senso sono le riduzioni di Carlo Carignani delle tre più famose opere di Puccini: *La bohème, Tosca, Madama Butterfly*, per l'edizione Ricordi.

Es. 18-3. Stravinsky, *Movements for Piano and Orchestra*, bb. 13-26, "*cutout score*"

Es. 18-4. Brahms, *Sinfonia n. 1*, I mov., bb. 82-7

a. Partitura completa

b. Partitura "condensata"

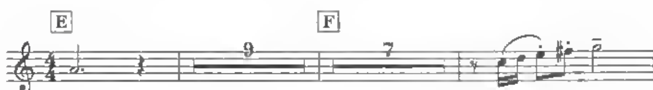
c. Riduzione per pianoforte

Preparazione delle parti

Più le parti sono chiare, più facile sarà eseguire un lavoro, soprattutto se la partitura ha una scrittura particolarmente densa e contiene passaggi tecnicamente difficili. Se il pezzo contiene notazioni insolite è essenziale che una "guida alla notazione" le spieghi dettagliatamente all'inizio della parte[13]. Il compositore o orchestratore non deve mai dimenticare che correggere una singola nota durante la prova di un'orchestra professionale può costare dai 120 euro in su al minuto. Ecco alcuni suggerimenti per l'estrazione delle parti da una partitura:

1. Usare carta di buone dimensioni[14] con un massimo di dodici righi per pagina, e scrivere una parte per ogni esecutore. Gli archi, naturalmente, devono avere una parte per leggio.
2. Se non si stampa con il computer, usare inchiostro e non matita.
3. Curare le dimensioni delle teste delle note, disegnandole non più piccole di quelle presentate dalle migliori versioni a stampa, per assicurare la massima leggibilità. Lo stesso vale per le pause e le travature che congiungono ottavi, sedicesimi ecc.
4. Ricordarsi di includere i numeri o le lettere di chiamata, oppure i numeri di battuta della partitura ogni cinque o dieci battute. Assicuratevi che l'esecutore abbia tutte le informazioni necessarie su cosa accade in ogni momento dell'esecuzione, sia che suoni sia che non suoni in un determinato passaggio. Dall'omissione di cambi di metro o dalla mancanza di numeri o lettere di chiamata mentre uno strumento non suona può risultare il caos. Supponiamo ora che un esecutore abbia sedici battute di aspetto e che la partitura abbia lettere di chiamata ogni dieci battute. Ecco come deve risultare la parte:

Es. 18-5. Lettere di chiamata nelle battute d'aspetto



La stessa regola si applica se durante la pausa c'è un cambio di metro. Supponiamo ora che cinque battute dopo E ci sia un $\frac{3}{4}$ e che le restanti battute siano in $\frac{4}{4}$. Ecco come dovrà apparire la parte:

Es. 18-6. Lettere di chiamata nelle battute d'aspetto con cambi di metro

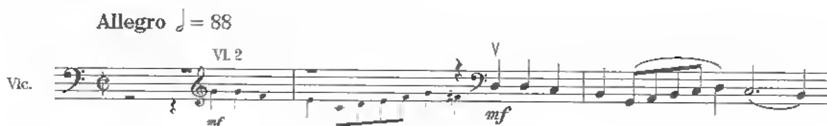


[13] Meglio se in almeno due lingue, per esempio italiano/inglese.

[14] Oggi è largamente diffuso il formato A4 di fotocopiatrici e stampanti.

5. Il problema generale delle voltate dev'essere studiato fin dal momento in cui si inizia la scrittura di una parte. Nelle parti di archi, lo strumentista che siede nella postazione "interna" del leggio (rispetto all'orchestra) volta la pagina, mentre l'altro continua a suonare, perciò una pausa non è essenziale; si deve tuttavia considerare il fatto che il suono si indebolisce se metà della sezione smette di suonare contemporaneamente. È invece fondamentale che ogni altro strumentista abbia abbastanza tempo per voltare pagina. È capitato che strumentisti dei legni o degli ottoni omettessero di suonare un passaggio solo perché non avevano abbastanza tempo per liberare le mani.
6. Dopo un lungo periodo di pausa sono spesso necessarie delle "guide" per facilitare il ritorno di uno strumento; per evitare confusione, le note della guida devono essere scritte più piccole. Dev'essere indicato chiaramente dove comincia il passaggio-guida e quale strumento lo suona. La guida dev'essere eventualmente trasposta seconda la trasposizione dello strumento su cui è scritta[15].

Es. 18-7. Guida in una parte di violoncello



7. Nelle partiture destinate alle orchestre scolastiche o non professionali è utile che le parti di oboe, fagotto, viola e corno siano copiate anche in alcune altre parti, in modo che le importanti linee melodiche loro assegnate non vadano perdute nel caso non siano disponibili esecutori per tali strumenti.
Per esempio, parti importanti di oboe o corno inglese sono spesso riportate sulle parti di clarinetto, violino, o anche tromba con sordina, a seconda del registro in cui si trovano. I fagotti sono riportati sulle parti di clarinetto o di violoncello, e talvolta anche di sassofono. Dal momento che nelle orchestre scolastiche le viole sono rare, può essere necessario scrivere una terza parte di violini o una seconda parte di violoncelli. Tali "copiature incrociate" devono essere presenti ancbe in partitura, in modo che il direttore possa assegnare le sostituzioni.
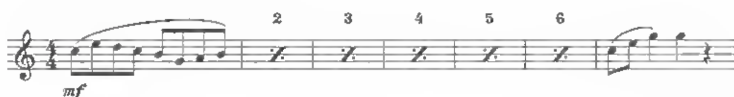
---

[15] Il frammento scelto come guida dev'essere chiaramente udibile dalla posizione in cui si trova lo strumentista; in caso di dubbio, è preferibile che esso sia tratto dalla prima parte o da uno strumento della stessa sezione.

Come già detto nel capitolo sulla trascrizione, non esiste un vero sostituto di uno strumento originale; tuttavia la copiatura incrociata permette di non perdere linee importanti, pur dovendosi accontentare di affidarle a uno strumento diverso dalle intenzioni originali del compositore. Anche in composizioni destinate a orchestre professionali può essere utile riportare una parte su un'altra, nell'eventualità che siano disponibili determinati strumenti rari[16].

8. Nel copiare le parti sono ammissibili le seguenti abbreviazioni:

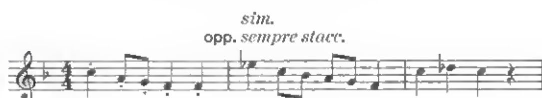
   a. 8va, 15^{a} e 8va bassa, da usare il più spesso possibile per evitare di utilizzare più di quattro tagli addizionali sopra o sotto il rigo;
   b. il segno di ripetizione, da usare quando un passaggio è ripetuto esattamente, con l'avvertenza di numerare le battute ripetute per una più facile lettura[17];

Es. 18-8. Numerazione delle battute ripetute



   c. le abbreviazioni *sim.*, *sempre stacc.*, *sempre legato* e così via per evitare la ripetizione di segni, legature e altri dettagli.

Es. 18-9. Abbreviazione delle articolazioni
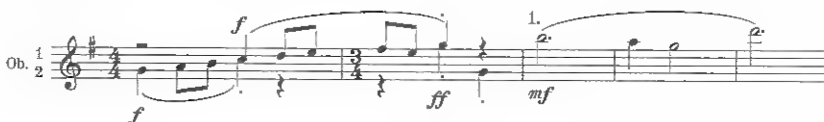


9. Due strumenti scritti sullo stesso rigo in partitura devono sempre avere parti separate per ciascun esecutore.

[16] Per fare un esempio, Holst in *The Planets* segna sempre su altri strumenti liberi in quel momento le parti di flauto basso e di heckelphon.
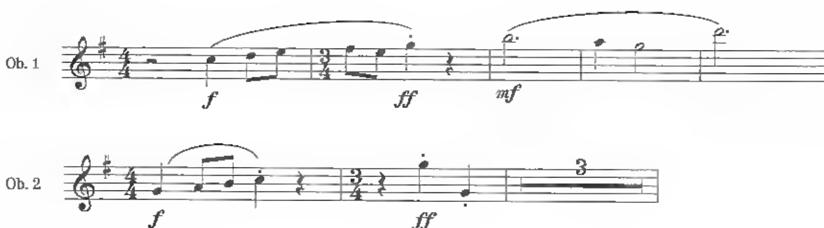
[17] Con il computer questo sistema ideato per risparmiare tempo ha ovviamente meno senso.

Es. 18-10. Due strumenti sullo stesso rigo

a. Partitura



b. Parti



Notazione con il computer [*]

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, l'uso di personal computer e software di notazione musicale è diventato pressoché generalizzato. I programmi di notazione sono tuttavia tanto capaci di generare partiture e parti ben fatte quanto lo sono i loro utilizzatori; in altre parole, solo chi ha una buona conoscenza della grafica musicale riesce a utilizzarli per costruire lavori pressoché perfetti.
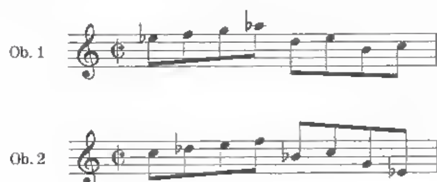
Molti dei programmi in circolazione presentano tuttavia almeno due aree critiche nei confronti delle quali è necessario prestare la massima attenzione. Una di queste è l'inserimento delle alterazioni quando due strumenti sono scritti in partitura sullo stesso rigo:

Es. 18-11. Scrittura delle alterazioni in partitura



Due oboi non avrebbero difficoltà a leggere correttamente il passaggio dalla partitura perché le alterazioni, segnate una prima volta, sono valide per tutta la battuta. Tuttavia, alcuni programmi per computer nel generare le parti separate danno luogo al seguente risultato:

Es. 18-12. Alterazioni nelle parti generate dal computer
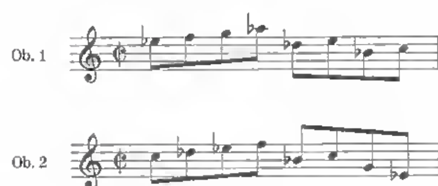


In questi casi, è sempre meglio scrivere tutte le alterazioni in partitura, anche quelle sottintese. Il passaggio risulterà dunque così:

Es. 18-13. Scrittura delle alterazioni addizionali in partitura
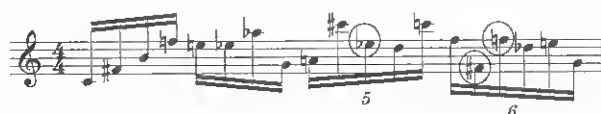


Dalla partitura verranno generate le seguenti parti corrette:

Es. 18-14. Parti risultanti dalle alterazioni addizionali in partitura
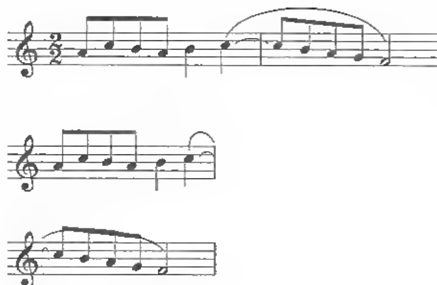


È molto importante controllare con grande attenzione la partitura e le parti quando sono generate elettronicamente. Una precauzione particolare va impiegata quando si tratta di un lavoro molto cromatico. In questi casi il compositore spesso scrive alterazioni in abbondanza per indicare esattamente all'esecutore quali note suonare; tale cura è essenziale per l'esecuzione di un lavoro complesso, ma può capitare che il software tagli come "non necessarie" le alterazioni già comparse una volta in una battuta. Nel passaggio seguente il mi♭ del terzo tempo e il fa♯ e fa♮ del quarto tempo (con un circoletto nell'esempio) non sono strettamente necessari, ma devono essere scritti per aiutare la lettura dell'esecutore. Occorre controllare che il programma si comporti secondo la vostra volontà.

Es. 18-15. Alterazioni precauzionali



La seconda area critica riguarda l'aspetto distorto delle legature di valore e d'espressione nell'andare a capo tra due sistemi. Questo problema diventa particolarmente presente quando le battute che contengono queste legature sono inizialmente scritte sullo stesso sistema, ma in una seconda versione della partitura vengono spezzate su due diversi sistemi (Es. 18-16). Alcuni programmi non correggono automaticamente la distorsione, e si rende necessario farlo manualmente.

Es. 18-16. Legature generate dal computer prima della correzione manuale



Correzione di bozze

In generale, correggere le bozze della propria musica è un compito difficile. Per questo motivo è consigliabile seguire un procedimento in due fasi, al fine di limitare gli errori.

1. Correggere accuratamente sia la partitura sia le parti singolarmente. Il riscontro partitura/parti può essere un ottimo metodo per individuare gli errori.
2. Farla correggere a un'altra persona, in modo che anche il minimo dettaglio non venga trascurato. Questo passaggio può fare la differenza tra una perfetta prima lettura (e prima impressione) e una prova fastidiosa che scoraggia sia il compositore sia gli esecutori.

Per uno studio più approfondito della preparazione di una partitura manoscritta, si consiglia la lettura del volume di G. Heussenstamm *The Norton Manual of Music Notation*, New York, W.W. Norton 1987. Di seguito suggeriamo altri libri utili sullo stesso soggetto[18].

[18] Un buon manuale italiano di grafica generale è: Giorgio Fioravanti, *Grafica & Stampa*, Milano, Zanichelli 1994. Si veda inoltre Lorenzo Ferrero, *Manuale di scrittura musicale*, Torino, EDT 2007, destinato alla scrittura sia a mano sia con il computer.

Böhm László, *Modern Music Notation*, New York, G. Schirmer 1961.

Donato Anthony, *Preparing Music Manuscript*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall 1963.

Read Gardner, *Music Notation. A Manual of Modern Practice*, Boston (MA), Crescendo 1969 (New York, Taplinger 1979).

—, *Modern Rhythmic Notation*, Bloomington (IN), Indiana University Press 1978.

Risatti Howard, *New Music Vocabulary. A Guide to Notational Signs for Contemporary Music*, Urbana (IL), University of Illinois Press 1975.

Stone Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, New York, W.W. Norton 1980.

Warfield Gerald, *How to Write Music Manuscript. A Workbook in the Basics of Music Notation*, New York, Longman 1977.

Per quanto riguarda la scrittura su computer, oltre ai numerosi manuali d'uso dei programmi commerciali, potrebbe essere utile la consultazione dei seguenti periodici:

«Computer Music Journal», Cambrige (MA), MIT Press.

«Electronic Musician», Overland Park (KS), Primedia Group.

«Keyboard Magazine», San Mateo (CA), NewBay Media.

19
SCRIVERE PER BANDA E WIND ENSEMBLE[1]

La banda è nata principalmente come ensemble per suonare all'aperto, e perciò ha richiesto fin dall'inizio il raddoppio di numerosi strumenti al fine di ottenere più potenza sonora. Il suono della banda ha sempre avuto molti estimatori; uno di loro, Frederick Fennel, ha scritto a proposito delle bande americane moderne: «Lo sviluppo dei fiati è stato uno dei maggiori contributi di questo paese all'esecuzione musicale. Abbiamo scatenato una forza che non ha paragoni nell'intera storia dell'arte musicale»[2].

Molti compositori preferiscono il suono della banda di per sé: dieci clarinetti, o un multiplo di qualsiasi strumento a fiato, certamente hanno un timbro molto caratteristico. Abbiamo visto che Mahler ha usato quattro flauti all'unisono per ricordare il suono della banda nella sua *Quarta Sinfonia* (Es. 15-18). Quella certa instabilità di intonazione tipica di una sezione strumentale di banda ha un suo carattere e perfino un suo fascino.

Scrivere per banda[3]

Nello scrivere per banda e per orchestra troviamo similitudini e differenze. Le similitudini, ovviamente, sono relative alle tecniche di esecuzione degli strumenti a fiato e delle percussioni, sostanzialmente

[1] Il presente capitolo è stato ampliato e integrato dal curatore dell'edizione italiana; il paragrafo di sua responsabilità è evidenziato da un asterisco posto fra parentesi dopo il titolo [*].

[2] Frederick Fennell, *The Wind Ensemble*, Arkadelphia (AR), Delta Publications 1988, p. 1.

[3] Il paragrafo si riferisce principalmente alle bande americane, adatte a situazioni di movimento (*marching bands*) o concertistiche (*concert bands*). Vi sono anche *wind ensembles* (lett. assiemi di fiati), adatti a situazioni concertistiche, più vicini all'organico e agli usi dell'orchestra sinfonica, fra cui la famosa American Wind Symphony di Pittsburgh. La situazione europea è diversa da una nazione all'altra; in Italia le bande costituiscono una tradizione molto radicata, benché dispongano in genere di organici limitati (esiste anche un'associazione nazionale delle bande, ANBIMA, cfr. il sito www.anbimanazionale.it). Simili alle grandi *concert bands* sono invece le bande dell'Esercito, come quella dei Carabinieri o dell'Aeronautica. Alcuni strumenti della tradizione

identiche nel caso che tali strumenti siano usati in un'orchestra o in una banda. È pur vero che le bande usano frequentemente cornette, sassofoni ed euphonium, ma questi stessi strumenti sono presenti anche in alcuni lavori orchestrali contemporanei, sebbene più di rado[4]. Inoltre il bilanciamento sonoro del materiale di primo piano, secondo piano e sfondo presenta più o meno gli stessi problemi.

La differenza più importante nella scrittura per le due formazioni consiste nel fatto che il compositore o arrangiatore, quando scrive per banda, non sa mai in anticipo esattamente quanti esecutori suoneranno ciascuna parte. La maggior parte delle bande per alcune specifiche parti dispone di un considerevole numero di esecutori, in particolare per il primo flauto e il secondo clarinetto.

La banda e il "wind ensemble"

Il mondo dell'orchestrazione per banda fu messo alla prova nel 1952 da Frederick Fennel, che introdusse un nuovo concetto: il *wind ensemble*. Fennel sostenne l'idea di un insieme di legni, ottoni e percussioni in partiture che prevedono specifici strumenti e nessun raddoppio delle parti; in altre parole, un ensemble simile all'orchestra ma privo degli archi. Ogni singolo strumentista del *wind ensemble* suona pertanto una parte separata che non viene raddoppiata da alcun'altra parte.

Nel corso degli ultimi decenni abbiamo assistito alla crescita e allo sviluppo del *wind ensemble*; l'Eastman Wind Ensemble di Fennell e centinaia di altri gruppi nel mondo intero, compresa la famosa American Wind Symphony di Pittsburgh, hanno eseguito lavori che vanno dalle serenate per fiati di Mozart ai recenti esempi di musica per larghi ensemble (molti dei quali appositamente commissionati dalle orchestre stesse). L'American Wind Symphony di Pittsburgh consiste

---

americana, come il caratteristico sousaphone, sono rari in Italia, mentre altri tipici della nostra tradizione, come il bombardino e in generale i flicorni, si trovano difficilmente altrove. La più nota pubblicazione italiana sull'argomento è *Studi di strumentazione per banda* di Alessandro Vessella, risalente al 1894 e ripubblicato nel 1955 dalle edizioni Ricordi a cura di A. Giampieri; nel suo volume sono contenuti numerosi interessanti esempi di trascrizioni.

Totalmente diverso il caso della "banda" usata nelle opere del primo Ottocento. Si trattava di una parte non orchestrata dal compositore, ma destinata alle forze di volta in volta disponibili sul palcoscenico. Lo studio dell'organico e della scrittura di tali compagini rientra ormai a pieno titolo nella musicologia. Successivamente, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, gli strumenti da suonare in scena o dietro le quinte sono stati sempre specificati. [n.d.c.]

[4] Nella tradizione italiana le trombe si aggiungono alle cornette solo nelle grandi bande. Quelle medie prevedono anche corni e sassofoni, mentre quelle piccole, oltre a flauti, clarinetti, cornette e tromboni, hanno in comune con le maggiori soprattutto una schiera di flicorni, dal sopranino al contrabbasso. La presenza dei flicorni è il tratto più caratteristico della banda italiana. In tempi recenti, la diffusione dei sassofoni ha modificato la situazione soprattutto nei casi in cui la banda non ha grandi risorse e si avvale di strumenti e strumentisti più facilmente disponibili. [n.d.c.]

di un'ampia sezione di fiati da orchestra sinfonica (4 flauti, 4 oboi, 4 clarinetti, 4 fagotti, 4 corni, 4 trombe, 4 tromboni, 1 tuba e percussioni; pertanto 4, 4, 4, 4 / 4, 4, 4, 1 + perc.), che normalmente non include sassofoni, eupbonium o cornette, anche se all'occorrenza questi strumenti possono essere aggiunti.

Oggi il compositore o arrangiatore può combinare le diverse possibilità. Se si vuole scrivere un lavoro per banda accettando la pervasiva presenza dei raddoppi tipica di questo ensemble, e tuttavia si desidera che alcune parti della composizione suonino più pulite e più vicine al consueto stile orchestrale, si può specificare la richiesta che sia un solo esecutore a suonare semplicemente indicando la parola *solo*, e avendo cura di indicare *tutti* nel momento in cui si desidera che l'intera sezioni torni a partecipare. Questa tecnica, oggi frequentemente utilizzata, permette di combinare con facilità il tradizionale concetto di banda con quello di *wind ensemble.*

La sezione delle percussioni nella banda e nel "wind ensemble"

Lo sviluppo delle tecniche di esecuzione nella sezione delle percussioni in orchestra e l'enorme crescita del numero di strumenti utilizzati deve molto alla popolarità delle bande e degli ensemble di fiati. Tradizionalmente la sezione delle percussioni della *marching band* guida l'intero ensemble, ed è il fattore determinante per lo svolgimento delle sue funzioni, che si tratti di guidare una parata o di intrattenere il pubblico nell'intervallo di una partita. Le percussioni di una banda da concerto (o di un *wind ensemble*), d'altro canto, hanno lo stesso ruolo che in orchestra, e sono altrettanto integrate nell'insieme. Questa estesa sezione di solito include strumenti intonati (timpani, xilofono, marimba, vibrafono, crotali, roto-toms e così via); tranne il glockenspiel nessuno di questi strumenti può essere portato in giro in una parata. Inoltre la sezione può includere il pianoforte o la celesta.

Consigliamo l'ascolto di alcune delle grandi marce scritte per *marching band* da Sousa o da altri compositori, come le opere di Holst, Vaughan Williams, Grainger e altri. Si ascoltino poi alcuni dei più recenti lavori per banda o *wind ensemble* elencati alla fine di questo capitolo: le differenze tra i due organici risulteranno subito evidenti. Se avrete anche modo di seguire la partitura durante l'ascolto, le caratteristiche che separano i due tipi di complesso diverranno ancora più chiare.

La partitura per banda e per "wind ensemble"

Qui di seguito diamo la strumentazione di base di alcune delle maggiori bande; nel caso delle bande in movimento e delle bande da concerto ogni strumento può avere da due a venti esecutori. Le parti devono essere preparate esattamente come quelle per orchestra (v. cap. 18).

In alcuni lavori per banda o *wind ensemble* vi possono essere parti per pianoforte, celesta o arpa; in tal caso questi strumenti sono come al solito scritti vicino alle percussioni. Occasionalmente vengono usati anche contrabbassi e perfino violoncelli, che danno spessore e morbidezza al basso dell'assieme: sono scritti sotto la tuba (v. Ess. 17-15a e 17-18a).

Marching band. Banda americana da parata (in movimento)

Ottavino in Do (l'ottavino in Re♭ è praticamente scomparso)
Flauti (alcuni possono usare anche l'ottavino)
Clarinetti in Si♭ (di solito due parti)
Sassofono contralto in Mi♭
Sassofono tenore in Si♭
Sassofono baritono in Mi♭
Cornette in Si♭ (di solito due parti)
Trombe in Si♭ (di solito due parti)
Corni in Mi♭ o in Fa
Flicorno baritono o euphonium
Tube o sousaphone[5]
Percussioni

Concert band. Banda americana da concerto standard

Ottavino
Flauti (di solito due parti)
Oboi (di solito due parti, che possono includere il corno inglese)
Clarinetto piccolo in Mi♭
Clarinetti in Si♭ (di solito tre parti)
Clarinetto contralto in Mi♭
Clarinetto basso in Si♭
(eventuali fagotti)
Sassofono soprano in Si♭
Sassofono contralto in Mi♭
Sassofono tenore in Si♭
Sassofono baritono in Mi♭
Cornette in Si♭ (di solito due parti)
Trombe in Si♭ (di solito due parti)
Corni in Fa (di solito quattro parti; talvolta ancora corni in Mi♭)
Tromboni
Flicorno baritono o euphonium (di solito due parti)
Tuba
Timpani
Percussioni (di solito quattro esecutori)

---

[5] Tutte le famiglie dei fiati sono di solito pienamente rappresentate, anche con strumenti di raro uso orchestrale come il clarinetto contralto o contrabbasso, tutti i sassofoni e gli strumenti tipici della banda come l'euphonium e il flicorno baritono. [n.d.c.]

Grande banda americana da concerto

Flauto 1
Flauto 2 (ottavino)
Oboe
Clarinetto piccolo in Mi♭
Clarinetto solo e Clarinetto 1
Clarinetto 2
Clarinetto 3
Clarinetto contralto
Clarinetto basso
Fagotto
Sassofono contralto 1
Sassofono contralto 2
Sassofono tenore
Sassofono baritono
Trombe in Si♭ (di solito tre parti)
Cornette in Si♭ (di solito tre parti)
4 Corni in Fa (talvolta ancora corni in Mi♭)
3 Tromboni
Flicorno tenore e baritono
Tube
Contrabbasso
Timpani
Percussioni 1
(glockenspiel, xilofono, vibrafono, marimba)
Percussioni 2
(wood blocks, temple blocks, piatti a due, piatto sospeso, triangolo, tamburo militare, tamburo tenore, tam-tam, grancassa)

Wind ensemble

Caratteristica principale del *wind ensemble* è che ogni strumento è esattamente indicato e ad ogni parte scritta corrisponde un singolo strumento. Non si può parlare di organico standard, perché molto dipende dalle scelte del compositore o arrangiatore; per rendere l'idea forniremo qui comunque un esempio rappresentativo di organico, tratto dal catalogo dell'autore di questo libro.

Ottavino in Do 1 e 2
2 Flauti 1
2 Flauti 2
Oboe 1 e 2
Corno inglese
Fagotto 1 e 2
Controfagotto
Clarinetto in Mi♭

4 Clarinetti 1 in Si♭
4 Clarinetti 2 in Si♭
2 Clarinetti contralti in Mi♭
2 Clarinetti bassi in Si♭
Clarinetto contrabbasso in Si♭
Sassofono contralto in Mi♭
Sassofono tenore in Si♭
Sassofono baritono in Mi♭
2 Cornette in Si♭
2 Trombe 1 in Si♭
2 Trombe 2 in Si♭
2 Trombe 3 in Si♭
Corno 1 in Fa
Corno 2 in Fa
Corno 3 in Fa
Corno 4 in Fa
3 Tromboni 1 e 2
3 Tromboni bassi 3 e 4
Flicorno 1 e 2 (tenore e contralto)
Flicorno 3 e 4 (basso e contrabbasso); euphonium
2 Tube
Contrabbasso
Timpani
2 Percussioni 1
2 Percussioni 2

Riportiamo qui di seguito anche il tipico layout di una pagina di partitura per grande banda americana da concerto.

Es. 19-1. Partitura per grande banda americana da concerto

Flauti
Ottavino
Oboi
Corno Inglese
Clarinetti in Mi♭
Clarinetti in Si♭ 1 2 3
Clarinetto contralto
Clarinetto basso
Clarinetto contrabbasso
Fagotti
Sassofoni Contralto 1 (o soprano)
Contralto 2
Tenore
Baritono
Cornette in Si♭ 1 2 3
Trombe in Si♭
Corni in Fa 1, 2 3, 4
Tromboni 1 2 3
Eufonio
Tuba(e)
Contrabbasso
Timpani
Percussioni

Grande banda italiana [*]

Come riferimento della grande banda italiana abbiamo preso l'organico da concerto della Banda dei Carabinieri. Esso comprende:

1 Ottavino
3 Flauti (tutti con obbligo dell'ottavino)
3 Oboi
1 Corno inglese
4 Clarinetti piccoli (di cui due in Mi♭ e due in La♭, con obblighi)
4 Clarinetti in Si♭ (divisi in 1 e 2; il primo è il clarinetto principale)
4 Clarinetti contralti in Mi♭
3 Clarinetti bassi in Si♭
2 Clarinetti contrabbassi (in Mi♭ e in Si♭)
2 Contrabbassi ad ancia
2 Sassofoni soprani in Si♭
3 Sassofoni contralti in Mi♭
2 Sassofoni tenori in Si♭
2 Sassofoni baritoni in Mi♭
2 Sassofoni bassi in Si♭
5 Corni
3 Trombe in Si♭
3 Trombe in Fa
2 Trombe basse in Si♭
3 Tromboni tenori
1 Trombone basso
1 Trombone contrabbasso
6 Percussioni (di cui 1 timpanista)
2 Flicorni sopranini in Mi♭
3 Flicorni soprani in Si♭
3 Flicorni contralti in Mi♭
3 Flicorni tenori in Si♭
3 Flicorni bassi in Si♭
1 Flicorno basso grave in Fa
1 Flicorno basso grave in Mi♭
1 Flicorno contrabbasso in Si♭

Come si può intuire, la funzione dei clarinetti è equivalente a quella dei violini primi e secondi in orchestra. Per l'estremo acuto si usano i rari clarinetti piccoli in La♭ (effetto una 6ª minore sopra), e per l'estremo grave i clarinetti contrabbassi. I contrabbassi ad ancia sono particolari strumenti ad ancia doppia, simili al controfagotto ma in ottone, di origine austriaca. Le cornette non sono in organico, anche se non si può escludere che vengano occasionalmente usate. La caratteristica saliente, tipicamente italiana, è tuttavia la presenza di una nutrita e completa serie di flicorni, dai più gravi (che hanno funzione di tube, di cui sono parenti stretti) al tenore e basso (che coprono l'estensione dei tromboni) all'acuto sopranino (perfetto per simulare la voce di soprano). La presenza di

una sezione numerosa di flicorni – il cui interessante suono, pur non generando lo squillo delle trombe, non manca di potenza – conferisce alle sonorità della banda italiana una patina di mestizia, che contrasta con il colore tirato a lucido delle bande americane.

Partiture ridotte

Le partiture ridotte nel mondo della musica per banda sono una tradizione, e molti direttori di banda le preferiscono alla partitura completa. L'uso tuttavia si sta perdendo, perché i nuovi sofisticati lavori non si prestano facilmente a essere compressi in pochi righi musicali, come per esempio la versione di *America the Beautiful* riportata poco oltre. Di fatto, anche oggi vi sono editori che insistono nel chiedere ai compositori le partiture ridotte delle loro opere. Vediamo qui di seguito due edizioni ridotte; la prima rappresenta un caso tipico.

Bagley, *National Emblem*

Si tratta della partitura ridotta di una marcia famosa; in effetti, la maggior parte delle marce viene pubblicata in questo modo, piuttosto che in partitura completa. I primi due righi contengono le parti di flauti, oboi, clarinetti, sassofoni contralti, tenori e baritoni, tromboni, euphonium e tuba. La parola *reeds* (ance) non deve essere presa alla lettera: in questi contesti è normalmente usata per indicare la totalità dei legni. Se interviene un assolo, lo strumento che lo esegue viene segnalato chiaramente, ma per i passaggi in *tutti* si usa il termine generico. Le percussioni sono talmente importanti in marce del genere che perfino nella partitura ridotta le informazioni sono riportate dettagliatamente.

Es. 19-2. E.E. Bagley, *National Emblem*, a cura di Frederick Fennel

Bright March tempo
1
High Reeds *8va*; Brass *loco*
Low Reeds & Brass
Kettledrums
Snare and Field Drums
Cymbals
Bass Drum
R L
L R

6
mf
crescendo
f
mf
K.D.
mp
f L
S.D. & F.D.
p
crescendo
f L
Cym.
mf
B.D.
mf
crescendo
f
ff
29
f
Oboe
mf
Trbs.
ff
mp
R R L R
R R L R
pp
pp
p
34
f
(Trbs.)
f
mf
mp

Ward, *America the Beautiful*

Nel caso di questo lavoro per banda, timbricamente più ricco, nella partitura ridotta i nomi degli strumenti sono indicati con precisione. Come si può vedere, vengono fornite abbastanza informazioni da poter ricostruire con facilità una partitura.

Es. 19-3. Samuel A. Ward, *America the Beautiful*, arrangiamento per banda di Carmen Dragon

51

add Obs.

add Picc.,Fls., E♭ Cl.

8va

Alt Cl. tacet

rall.

add Eng. Hrn.

rall.

Chimes tacet

rall.

rall.

add Bsns., Bs. Cl.

rall.

rall.

52

(8va)

14

Bsns., Alt. Cl. 8va lower

add Harp

sfz

7

fff

sfz

add Hrns.

add Bar., Stng. Bs., Tba.

fff

add Timp.

sfz

Tri.

Cym.

ff

S.D.

B.D.

ff

Trascrivere dall'orchestra alla banda

Simulare le tecniche degli archi nella strumentazione per banda

Rendere le tecniche caratteristiche degli archi è la sfida maggiore nella trascrizione dall'orchestra a qualunque tipo di banda. La prima cosa da fare è identificare lo strumento che può avvicinarsi di più all'effetto che si vuole ottenere. Ad esempio, quando gli archi suonano due note in un tremolo in *pianissimo*, è meglio usare nella trascrizione legni come il flauto o il clarinetto, a seconda del registro in cui il tremolo dev'essere eseguito. In certi registri possono andare meglio i sassofoni o perfino i corni.

Più difficile è simulare il tremolo su una sola nota. Scrivere un frullato per legni o ottoni non è probabilmente la soluzione migliore, perché tale tecnica suonerebbe troppo particolare nella maggior parte degli stili. Una soluzione più ragionevole può essere scrivere il tremolo per xilofono o pianoforte, strumenti che possono facilmente ribattere le note.

Il pizzicato è un altro importante effetto degli strumenti ad arco che non trova un giusto equivalente nella banda. Per un suono così caratteristico conviene guardare alla natura e allo scopo dell'effetto, cioè produrre un attacco corto, secco e con poco riverbero. Questo può essere simulato da una combinazione di note staccate dei legni o degli ottoni, raddoppiate all'unisono da uno xilofono o una marimba. Un altro metodo può essere quello di combinare a legni o ottoni un'arpa o un pianoforte, che forniscano la percussione sulla corda. Lo strumento usato dipende in larga misura dall'estensione, dalla dinamica e naturalmente dal gusto dell'arrangiatore.

Altri suoni tipici degli archi si presentano più problematici. Ad esempio, per effetti come *sul tasto*, *sul ponticello* e *col legno* occorre cercare di sentire mentalmente il suono che ne deriva e trovare la combinazione strumentale della banda che più assomigli all'effetto che si desidera simulare. Certe volte è meglio lasciar perdere il tentativo di una trascrizione letterale, e cercare una soluzione che permetta di presentare l'idea in nuove e creative fisionomie e incarnazioni.

La morbidezza e la potenza della combinazione violoncelli-contrabbassi, infine, è irripetibile nell'orchestrazione per banda. Né la tuba, il trombone, il clarinetto basso o il fagotto, né i sassofoni gravi possono avvicinarsi a quel particolare suono. Anche in questo caso è meglio cercare una soluzione creativa con i migliori strumenti disponibili, e ricordare che le compagini strumentali sono diverse, e qualunque paragone pertanto sarebbe controproducente. Spesso alle bande vengono aggiunti archi gravi, ma è molto meglio apprezzare i suoni degli strumenti gravi della banda per quello che sono.

Due esempi rappresentativi

Nel cap. 17 abbiamo considerato due lavori scritti sia per banda sia per orchestra dallo stesso compositore: la *Suite française* di Milhaud (Ess. da 17-15 a 17-17) e *Tema e Variazioni* op. 43a e op. 43b di Schönberg (Ess. da 17-18 a 17-20). Le due versioni di entrambi i lavori sono state scritte quasi simultaneamente, perciò possiamo legittimamente chiederci come il compositore abbia riscritto per banda un particolare passaggio. Studieremo alcune delle loro interessanti peculiarità.

Nelle partiture di Milhaud (Ess. 17-16a e 17-16b) è interessante notare che i contrabbassi pizzicati della versione per banda riportano l'indicazione *arco* nella versione orchestrale. Ovviamente il compositore aveva in mente un effetto "secco", affidato in orchestra ai due tromboni, che suonano gli ottavi staccati nelle bb. 1 e 5, e che permette agli archi di mostrare un suono unitario.

Nel confrontare gli Ess. 17-19a e 17-19b di Schönberg, possiamo osservare come il compositore abbia creato una partitura per banda più ricca di colore. La figura in terzine, che nella versione orchestrale è suonata quasi esclusivamente dagli archi (e dai clarinetti a b. 24), nella versione per banda è interpretata da una grande varietà di strumenti. Esaminiamo con cura il più lungo estratto degli Ess. 17-20a e 17-20b, specialmente i casi in cui Schönberg trasferisce semplicemente i timbri della banda all'orchestra (o viceversa), come nelle bb. 106-13, dove il flauto sostiene la melodia in entrambe le versioni, e nelle bb. 125-28, dove i clarinetti hanno le stesse parti.

Nelle bb. 113-20 dell'esempio orchestrale, la tranquilla orchestrazione, che presenta le viole insieme alle trombe 1 e 2 con sordina, diventa più colorita nella versione per banda, attraverso l'impiego di una cornetta con sordina e di un flicorno baritono insieme a due trombe con sordina. A partire da b. 114 l'assolo acuto di contrabbasso della versione orchestrale è affidato a una varietà di strumenti differenziati, come i sassofoni tenore, contralto e baritono, il fagotto, il clarinetto basso e la tuba.

Tutti questi elementi dimostrano come la trascrizione da un mezzo all'altro mette alla prova l'immaginazione di un compositore e la sua conoscenza del colore, delle caratteristiche dei registri e delle possibilità dinamiche utili a equilibrare ogni ensemble nel modo più efficace e creativo.

Indicazioni d'approfondimento

Raccomandiamo lo studio del maggior numero possibile delle partiture per banda o insieme di fiati qui elencate; tale lavoro potrà aiutarvi a determinare meglio le differenze fra il trattamento degli strumenti nella scrittura per banda e in quella per orchestra[6].

S. Adler, *Sinfonia n. 3*
W. Benson, *The Solitary Dancer*
H. Brant, *Angels and Devils*
Copland, *Emblems*
M. Colgrass, *Wind of Nagual*
I. Dahl, *Sinfonietta*
V. Giannini, *Sinfonia n. 3*
M. Gould, *Sinfonia n. 4* (*West Point*)
Hanson, *Chorale and Alleluia*
Hindemith, *Sinfonia per banda*
R. Kurka, *The Good Soldier Schweik Suite*
F.W. McBeth, *Kaddish*
P. Mennin, *Canto for Orchestra*
D. Maslanka, *A Child's Garden of Dreams*
R. Nelson, *Aspen Jubilee*
Persichetti, *Sinfonia n. 6*
Piston, *Turnbridge Fair*
H.O. Reed, *La Fiesta Mexicana*
J. Schwantner, *"...and the mountains rising nowhere..."*
J. Stamp, *Divertimento in F*
Stravinsky, *Symphonies d'instruments à vent*
F. Ticheli, *Amazing Grace*
J. Tower, *Stepping Stone*
F. Tull, *Sketches on a Tudor Psalm; Variants on an Advent Theme*
R. Washburn, *Symphony for Band*
D. Wilson, *Piece of Mind*

---

[6] Le partiture consigliate dall'autore non sono probabilmente di facile reperibilità, tranne forse alcuni titoli di autori classici del Novecento. Per studiare qualche esempio di strumentazione per banda all'italiana, oltre a consultare il citato volume di Vessella, ci si può rivolgere direttamente alle bande dell'Esercito. [n.d.c.]

Appendice A

GUIDE DI RAPIDA CONSULTAZIONE

Estensione degli strumenti orchestrali più usati

Per molti strumenti la nota superiore indicata può variare in base all'abilità dell'esecutore.
Le note qui indicate sono eseguibili da tutti gli orchestrali professionisti e sono quelle normalmente richieste nell'esecuzione orchestrale.

Strumenti	*Estensione così come è scritto (professionisti)*	*Estensione (note d'effetto)*	*Estensione così come è scritto (non professionisti)**	*Osservazioni*
Strumenti a corda				
Violino	8va	come scritto		
Viola		come scritto		
Violoncello		come scritto		
Contrabbasso	†	un'ottava sotto		
Arpa (con il pedale su)	8va / 8va	come scritto		

* Le semiminime indicano l'estensione per gli orchestrali principianti, le note nere invece sono quelle utilizzate dai gruppi amatoriali avanzati.
† Nelle indicazioni date sui pentagrammi per i professionisti, le note nere non sono sempre eseguibili su tutti gli strumenti.

Strumenti	*Estensione così come è scritto (professionisti)*	*Estensione (note d'effetto)*	*Estensione così come è scritto (non professionisti)*	*Osservazioni*
Chitarra		un'ottava sotto		
Mandolino		come scritto		
Banjo		come scritto, ma il banjo tenore suona un'ottava sotto		
Legni				
Ottavino		un'ottava sopra		
Flauto		come scritto		
Flauto contralto (o flautone)		una quarta sotto		Normalmente non disponibile nei gruppi non professionisti
Oboe		come scritto		

Strumenti	*Estensione così come è scritto (professionisti)*	*Estensione (note d'effetto)*	*Estensione così come è scritto (non professionisti)*	*Osservazioni*
Corno inglese		una quinta sotto		Raramente disponibile nelle orchestre non professioniste
Tutti i clarinetti tranne il cl. basso	8va	in Si♭: una 2ª magg. sotto in La: una 3ª min. sotto in Re: una 2ª magg. sopra in Mi♭: una 3ª min. sopra in Mi♭: una 6ª magg. sotto		Normalmente nessun clarinetto in Re e in Mi♭ è disponibile nelle orchestre non professioniste
Clarinetto basso		una 9ª magg. sotto; se scritto in chiave di basso, una 2ª magg. sotto		Potrebbero non essere disponibili nei gruppi non professionisti
Fagotto		come scritto		I musicisti non professionisti potrebbero non essere in grado di eseguire le note più basse e quelle più alte
Controfagotto		un'ottava sotto		Di norma il controfagotto non è disponibile nei gruppi non professionisti
Sassofoni		Soprano (in Si♭): una 2ª magg. sotto Contralto (in Mi♭): una 6ª magg. sotto Tenore (in Si♭): una 9ª magg. sotto Baritono in Mi♭: una 13ª sotto Basso in Si♭: una 17ª sotto		Se presenti nei gruppi non professionisti, potrebbero non suonare le note più basse e quelle più alte

Strumenti	*Estensione così come è scritto (professionisti)*	*Estensione (note d'effetto)*	*Estensione così come è scritto (non professionisti)*	*Osservazioni*
Ottoni				
Corno (plus pedal notes)		una quinta sotto		
Tutte le trombe tranne le trombe basse in Mi♭ e in Re		in Do: come scritto in Si♭: una 2ª magg. sotto in Re: una 2ª magg. sopra in Mi♭: una 3ª min. sopra Cornetta in Si♭: una 2ª magg. sotto Tromba bassa in Do: un'ottava sotto Tromba bassa in Si♭: una 9ª magg. sotto Flicorno: una 2ª magg. sotto		Normalmente solo le trombe in Si♭, in Do o in Re sono usate nelle orchestre moderne; tutte le altre trombe, inclusi la cornetta e il flicorno, sono abitual- mente usate nelle bande
Trombe basse in Mi♭ e in Re		in Mi♭: una 6ª magg. sotto in Re: una 7ª min. sotto		
Trombone tenore		come scritto		

Strumenti	*Estensione così come è scritto (professionisti)*	*Estensione (note d'effetto)*	*Estensione così come è scritto (non professionisti)*	*Osservazioni*
Trombone basso		come scritto		
Trombone contralto		come scritto		Normalmente non disponibile nelle orchestre non professioniste
Tuba		come scritto		
Euphonium		come scritto; se scritto nella chiave di violino, una 9ª magg. sotto		Normalmente non disponibile nelle orchestre non professioniste, ma si trova sempre nelle bande
Flicorno baritono		come scritto; se scritto nella chiave di violino, una 9ª magg. sotto		
Percussioni				
Timpani	32" 28" 25" 23" 21"	come scritto		
Xilofono		un'ottava sopra		

Strumenti	*Estensione così come è scritto (professionisti)*	*Estensione (note d'effetto)*	*Estensione così come è scritto (non professionisti)*	*Osservazioni*
Marimba	8va	come scritto		
Vibrafono		come scritto		
Glockenspiel		due ottave sopra		
Campane		come scritto		
Strumenti a tastiera				
Pianoforte	15ma 8va	come scritto		

Strumenti	*Estensione così come è scritto (professionisti)*	*Estensione (note d'effetto)*	*Estensione così come è scritto (non professionisti)*	*Osservazioni*
Celesta	8va	un'ottava sopra		
Clavicembalo		come scritto		
Organo	Manuals 8va Pedal	come scritto		
Harmonium	8va	come scritto		

Nomi degli strumenti in quattro lingue e loro abbreviazioni (italiano e inglese)

Italiano	*Inglese*	*Francese*	*Tedesco*
Archi	**Strings**	**Cordes**	**Streichinstrumente**
Violino (Vl./Vno)	Violin (Vln)	Violon	Violine *o* Geige
Viola (Vla)	Viola (Vla)	Alto	Bratsche
Violoncello (Vlc.)	Violoncello (Vlc.)	Violoncelle	Violoncell
Contrabbasso (Cb.)	Double bass (D.B.)	Contrebasse	Kontrabass
Arpa (Arpa)	Harp (Hp)	Harpe	Harfe
Legni (o Fiati)	**Woodwinds**	**Bois**	**Holzbläser**
Ottavino (Ott.) *o* Flauto piccolo (Picc.)	Piccolo (Picc.)	Petite flûte	Kleine Flöte *o* Pickelflöte
Flauto (Fl.)	Flute (Fl.)	Flûte	Flöte
Oboe (Ob.)	Oboe (Ob.)	Hautbois	Oboe *o* Hoboe
Corno inglese (C. ing.)	English horn (Eng. Hn)	Cor anglais	Englisches Horn
Clarinetto (Cl.)	Clarinet (Cl.)	Clarinette	Klarinette
Clarinetto basso *o* Clarone (Cl. b.)	Bass clarinet (Bs. Cl.)	Clarinette basse	Bassklarinette
Fagotto (Fg.)	Bassoon (Bsn)	Basson	Fagott
Controfagotto (Cfg.)	Contrabassoon (Cbsn.)	Contrebasson	Kontrafagott
Sassofono (Sax.)	Saxophone (Sax.)	Saxophone	Saxophon
Ottoni	**Brass(es)**	**Cuivres**	**Blechinstrumente**
Corno (Cr.)	Horn (Hn)	Cor	Horn
Tromba (Tr./Trb.)	Trumpet (Tpt)	Trompette	Trompete
Trombone (Tbn./Trbn.)	Trombone (Trb.)	Trombone	Posaune
Tuba (Tu./B.Tu.)	Tuba (Tba)	Tuba	Tuba
Percussioni	**Percussion**	**Batterie**	**Schlagzeug**
Tastiere			
Pianoforte (Pf.)	Piano (Pno)	Piano	Klavier
Celesta *o* Celeste (Cel.)	Celesta (Cel.)	Céleste	Celesta
Clavicembalo (Cmb.)	Harpsichord (Hpschd)	Clavecin	Cembalo
Organo (Org.)	Organ (Org.)	Orgue	Orgel
Harmonium (Harm.)	Harmonium (Harm.)	Harmonium	Harmonium

Italiano	*Inglese*	*Francese*	*Tedesco*

Strumenti a suono determinato

Idiofoni

Xilofono *o* Silofono (Xf./Xlf.)	Xylopbone (Xyl.)	Xylophone *o* Claquebois	Xylophon *o* Holzharmonika
Marimba (Mar.)	Marimba (Mar.)	Marimba	Marimbaphon
Vibrafono (Vibr.)	Vibraphone (Vib.)	Vibraphone	Vibraphon
Glockenspiel (Glock.) *o* Campanelli	Glockenspiel *o* Orchestral bells (Glsp.)	Jeu de timbres *o* Carillon	Glockenspiel *o* Stahlspiel
Campane (Cmp.) *o* Campane tubolari	Tubular chimes (Chm.)	Jeu des cloches	Röhrenglocken *o* Glocken
Crotali (Crot.)	Crotales (Crot.)	Crotales *o* Cymbales antiques	Zimbeln
Sega musicale	Musical saw (Saw)	Lame musicale	Singende Säge
Flessatono (Flex.)	Flexatone (Flex.)	Flexatone	Flexaton

Membranofoni

Timpani (Timp./Tp.)	Timpani (Timp.)	Timbales	Pauken
Roto-toms (R.-toms)	Roto-Toms (R.-Tom)	Roto-Toms	Tom-Tom-Spiel

Strumenti a suono indeterminato

Idiofoni di metallo

Piatti *o* Piatti battenti (Pt.)	Crash cymbals (Cymb.)	Cymbales	Becken *o* Tellern
Piatti sospesi	Suspended cymbals (Susp. Cymb.)	Cymbales suspendue	Hängendes Becken
Piatto chiodato	Sizzle cymbal (Sizzle Cymb.)	Cymbale sur tiges	Nietenbecken
Cimbalini	Finger cymbals (Fing. Cymb.)	Cymbales digitales	Fingerzimbeln
Triangolo (Trg.)	Triangle (Trgl.)	Triangle	Triangel
Incudine (Inc.)	Anvil (Anv.)	Enclume	Amboss
Cencerro	Cowbell (Cowb.)	Sonnailles *o* Cloches à vache	Kuhglocken *o* Kuhschellen
Tam-tam (T.-tam)	Tam-Tam (T.-Tam)	Tam-Tam	Tamtam
Gong (Go./Gng)	Gong (Gong)	Gong	Gong
Campanelle a vento di metallo	Metal wind chimes (Metal W. Ch.)	Baguettes metalliques suspendues	Metall-Windglocken
Campanelle a vento di legno	Wooden wind chimes (Wooden W. Ch.)	Baguettes de bois suspendues	Holz-Windglocken
Campanelle a vento di bambù	Bamboo wind chimes (Bamboo W. Ch.)	Bambou suspendu	Bambusrohre
Campanelle a vento di vetro	Glass wind chimes (Glass W. Ch.)	Baguettes de verre suspendues	Glas-Windglocken

Idiofoni di legno

Blocchi di legno cinese *o* Cassettina	Wood blocks (W. Bl.)	Blocs de bois	Holwblöcke
Blocchi di legno coreano	Temple blocks (T. Bl.)	Temple-blocs	Tempel-Blöcke
Claves (Clv.)	Claves (Claves)	Claves	Claves *o* Holzstab
Castagnette (Cast.) *o* Nacchere (Nacch.)	Castanets (Cast.)	Castagnettes	Kastagnetten
Carta vetrata	Sandpaper blocks (Sand. Bl.)	Papier de verre	Sandpapier *o* Sandblöcke
Raganella	Ratchet (Ratch.)	Crécelle	Ratsche
Frusta	Slapstick *o* Whip (Slapstick)	Fouet	Peitsche

Membranofoni

Tamburo piccolo *o* Tamburo militare (T. mil.)	Snare drum (S. Dr.)	Caisse claire *o* Tambour militaire	Kleine Trommel
(con le corde)	(with snares on)	(avec timbres)	(mit Schnarrsaite)
(senza le corde)	(with snares off)	(sans timbres)	(ohne Schnarrsaite)
Cassa rullante	Tenor drum (Ten. Dr.)	Caisse roulante	Wirbeltrommel *o* Rührtrommel
Grancassa (G.C./Crc.) *o* Gran tamburo	Bass drum (Bs. Dr.)	Grosse caisse	Crosse Trommel
(verticale)	(upright)	(verticale)	(aufrecht)
(orizzontale)	(on side)	(à plat)	(liegend)
Tom-tom (T.-tom)	Tom-Toms (T.-Toms)	Tom-tom	Tom-Tom
Timpanetti	Timbales (Timb.)	Timbales cubaines	Kuba-Pauken
Bongos *o* Bonghi (Bg.)	Bongos (Bong.)	Bongos	Bongos
Conga (Cg.)	Conga drum (Conga)	Conga	Conga-Trommel *o* Tumba
Tamburo basco (T. ba.) *o* Tamburino	Tambourine (Tamb.)	Tambour de basque	Tamburin *o* Schellentrommel

Termini orchestrali più frequenti in quattro lingue

Italiano	*Inglese*	*Francese*	*Tedesco*
con sordino con sordini	muted	sourdine(s)	mit Dämpfer *o* Gedämpft (in horns)
via sordini	take off mutes	enlevez les sourdines	Dämpfer(n) weg
senza sordino	without mute	sans sourdine	ohne Dämpfer
unisono (unis.)	in unison	unis	Zusammen
solo	solo	seul	Allein
tutti	all	tous	Alle
1° [primo solo], 2°	1., 2.	1er, 2e	1ste (*o* einfach), 2te
a 2	a 2	à 2	zu 2
corda	string	corde	Saite
leggio	desk *o* stand	pupitre	Pult
divisi (div.)	divided	divisé(e)s (div.)	Geteilt (get.)
div. a 3	divided in 3 parts	div. à 3	Dreifach
div. a 4	divided in 4 parts	div. à 4	Vierfach
la metà [per gli archi]	half	la moitié	die Hälfte
sul ponticello	at (near) the bridge	sur le chevalet	am Steg
sul tasto *o* sulla tastiera	over the fingerboard	sur la touche	am Griffbrett
col legno	with the wood of the bow	avec le bois	col legno *o* mit Holz
punta d'arco	at the point of the bow	(de la) pointe	Spitze
al tallone	at the frog	au talon	am Frosch
modo ordinario	in the ordinary way *o* natural	mode ordinaire	Gewöhnlich
sulla *o* alla tavola [per l'arpa]	near the sounding board	près de la table	
muta in piccolo	change to piccolo	changez en petite flûte	Piccolo nehmen
Sol muta in Mi [per fiati e timpani]	change C to E	changez do en mi	C nach E umstimmen
chiuso(i) [per i corni]	stopped	bouché(s)	gestopft
[suono metallico]	brassy	cuivré	schmetternd
aperto(i)	open	ouvert(s)	offen
campane in aria	bells in the air	pavillons en l'air	Schalltrichter auf *o* Schalltrichter hoch
bacchetta di spugna	with soft stick	baguette d'éponge (baguette molle)	mit Schwammschlegel
bacchette di legno	with hard sticks	baguettes en bois	mit Holzschlegeln

Appendice B

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

SAMUEL ADLER E ROBERT GIBSON

ORCHESTRAZIONE

ANDERSON Arthur Olaf, *Practical Orchestration*, Boston (MA)/New York, C.C. Birchard & Co. 1929.

BENNETT Robert Russell, *Instrumentally Speaking*, Melville (NY), Belwin-Mills Publishing 1975.

BERLIOZ Hector, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger 1844 (ed. it. *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione moderne*, trad. A. Mazzucato, Milano, Ricordi s.d. [ma 1846-1847]; revisione di E. Panizza, 3 voll., Milano, Ricordi 1912; ed. ingl. *Treatise on Instrumentation*, edizione ampliata a cura di R. Strauss, trad. T. Front, New York, Kalmus 1948).

Quest'ultimo documento storico unisce i contributi di due dei più raffinati orchestratori della storia della musica: nell'edizione inglese la revisione e le aggiunte al testo originale di Berlioz ad opera di Richard Strauss sono segnalate con evidenza. Il trattato contiene informazioni preziose e spunti per l'orchestrazione tuttora validi. L'edizione italiana non riporta il commento di Strauss, ma un'antologia di pagine di compositori veristi curata da Ettore Panizza.

BLACK Dave – GEROU Tom, *Essential Dictionary of Orchestration*, Los Angeles (CA), Alfred Music 1998.

Questa guida di facile consultazione fornisce informazioni sull'estensione, sulle caratteristiche generali e sulle modalità di orchestrazione relative a tutti gli strumenti.

BLATTER Alfred, *Instrumentation and Orchestration*, New York, Macmillan 1997[2].

BURTON Stephen, *Orchestration*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall 1982.

CASELLA Alfredo – MORTARI Virgilio, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi 1950 (ed. riveduta 1987[2]).

Uno dei più dettagliati testi divulgativi sull'orchestrazione del XX secolo, scritto da due dei più importanti compositori italiani. Il libro non è mai stato tradotto in inglese.

DEL MAR Norman, *The Anchor Companion to the Orchestra*, London/New York, Faber & Faber 1987.

Una guida dettagliata sugli strumenti dell'orchestra e sui lavori orchestrali nei quali è preminente uno strumento in particolare.

ERPF Hermann, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz, B. Schott's Söhne 1959.

FORSYTH Cecil, *Orchestration*, New York, Dover 1935[2] (Macmillan 1941).

Un libro di gradevole lettura, ricco di informazioni su tutti gli strumenti orchestrali, anche quelli usati con minor frequenza, inclusi gli strumenti delle bande di ottoni britanniche.

GEVAERT François A., *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris/Bruxelles, Lemoine & fils 1885.

— *Cours méthodique d'orchestration*, Paris/Bruxelles, Lemoine & fils 1890.

I due testi di Gevaert, eredi del trattato di Berlioz, esistono unicamente in francese.

HUMPERDINCK Engelbert, *Instrumentationlehre*, Köln, Arbeitegemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 1981.

ISAAC Merle, *Practical Orchestration. A Method of Arranging for School Orchestras*, New York, Robbins Music Corporation 1963.

JACOB Gordon Percival, *The Elements of Orchestration*, Westport (CO), Greenwood Press 1976.

— *Orchestral Technique*, London/New York, Oxford University Press 1982[3].

Entrambi i volumi di Jacob trattano le tecniche di esecuzione di tutti gli strumenti e offrono utili suggerimenti per l'impiego delle diverse tecniche in orchestra. In particolare Orchestral Technique *contiene anche preziosi esempi di brani per pianoforte trascritti per altri strumenti.*

KENNAN Kent W. – GRANTHAM Donald, *The Technique of Orchestration*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall 2002[3].

Questo volume include un cd con una selezione di brani citati nel testo.

KLING Henri, *The Art of Instrumentation*, New York, Carl Fischer 1905.

KOECHLIN Charles, *Traité de l'orchestration*, 4 voll., Paris, Max Eschig 1954-59.

KRUCKENBERG Sven, *The Symphony Orchestra and Its Instruments*, Twickenham (London), Tiger Books International 1997.

Un libro di grande formato con bellissime illustrazioni, che fornisce informazioni sullo sviluppo della moderna orchestra sinfonica, sugli strumenti, sulla letteratura e sulle tecniche d'esecuzione.

KUNITZ Hans, *Die Instrumentation*, 13 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel 1956-61.

Questa collana esiste solo nell'edizione tedesca. Ogni volume fornisce informazioni specialistiche sugli strumenti e tabelle dettagliate su varie tecniche d'esecuzione. Sono contenuti anche numerosi esempi musicali su tutti i possibili trilli e tremoli che gli strumenti a fiato sono in grado di realizzare.

LEIBOWITZ René – MAGUIRE Jan, *Thinking for Orchestra. Practical Exercises in Orchestration*, New York, Schirmer Books 1960.

MCKAY George F., *Creative Orchestration*, Boston (MA), Allyn & Bacon 1965[2].

PISTON Walter, *Orchestration*, New York, W.W. Norton 1955.

READ Gardner, *Thesaurus of Orchestral Devices*, Westport (CO), Greenwood Press 1969.

— *Contemporary Instrumental Techniques*, New York, Schirmer Books 1976.

— *Style and Orchestration*, New York, Schirmer Books 1979.

Questi tre libri di testo riguardano tecniche ed espedienti orchestrali. Sono ricchi di esempi di tecniche contemporanee – presentando i brani che le contengono – e trattano alcuni aspetti trascurati dell'orchestrazione nelle partiture dall'epoca classica a oggi.

RIMSKIJ-KORSAKOV Nikolaj A., *Principi di orchestrazione*, ed. postuma a cura di M. Steinberg, Moskva 1922 (ed. ingl. *Principles of Orchestration*, trad. ingl. E. Agate, New York, Dover 1964; ed. it. *Principi di orchestrazione*, trad. e cura di L. Ripanti, Milano, Rugginenti 1992).

È un libro di interesse sia storico sia pratico. Tutti gli esempi sono interamente tratti dalla produzione orchestrale di Rimskij-Korsakov.

ROGERS Bernard, *The Art of Orchestration*, New York, Appleton-Century-Crofts Inc. 1951.

Il libro contiene straordinarie intuizioni sulle tecniche di orchestrazione.

WAGNER Joseph F., *Orchestration. A Practical Handbook*, New York, McGraw-Hill Companies 1959.

WELLESZ Egon, *Die neue Instrumentation*, Berlin, Max Hesses 1928.

WIDOR Charles M., *The Techniques of the Modern Orchestra: a Manual of Practical Instrumentation*, London, J. Williams 1906.

Tecniche strumentali

In questa sezione sono elencati libri sulle tecniche di ciascuno strumento. La maggior parte dei volumi citati tratta di tecniche del ventesimo secolo, che estendono i confini delle tecniche tradizionali.

Archi

La famiglia del violino

BACHMAN Alberto, *An Encyclopedia of the Violin*, trad. ingl. F.H. Martens, New York, Da Capo Press 1976.

GALAMIAN Ivan, *Principles of Violin Playing and Teaching*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall 1963.

Questo libro contiene informazioni dettagliate sulla tecnica degli strumenti ad arco, fornendo una prospettiva specificamente violinistica sulle modalità di esecuzione e sull'insegnamento dello strumento.

GREEN Elizabeth A.H., *Orchestral Bowings and Routines*, Ann Arbor (MI), Ann Arbor Publishers 1957[2].

Un manuale dettagliato sull'applicazione dei principi base dell'orchestra d'archi su specifici esempi tratti dalla letteratura.

NELSON Sheila M., *The Violin and Viola. History, Structure, Techniques*, New York, Benn & W.W. Norton 1972 (Dover 2003[2]).

PORTA Enzo, *Il violino nella storia. Maestri, tecniche, scuole*, Torino, EDT/SIDM 2000.

SEAGRAVE Barbara Garvey – BERMAN Joel, *The American String Teachers Dictionary of Bowing Terms for String Instruments*, Urbana (IL), American String Teachers Association 1968.

Una guida puntuale, ricca di informazioni sulla terminologia degli strumenti ad arco (inclusi termini non inglesi). Ciascun lemma si presenta secondo l'uso moderno, seguito dai significati storici o peculiari.

TURETZKY Bertram, *The Contemporary Contrabass*, Berkeley (CA), University of California Press 1989[2] (ed. riveduta).

YAMPOLSKY Israel M., *The Principles of Violin Fingering*, trad. ingl. A. Lumsden, New York, Oxford University Press 1967.

ZUKOVSKY Paul, *On Violin Harmonics*, in «Perspectives of New Music», VI, 2, primavera/estate 1968, p. 174-81.

Un celebre artista presenta utili informazioni e fornisce consigli sulla notazione contemporanea e sugli armonici del violino. Questo saggio appare inoltre in Benjamin Boretz – Edward T. Cone (a cura di), Perspectives on Notation and Performance, New York, W.W. Norton 1976.

Altri strumenti a corda

ALLORTO Enrico – CHIESA Ruggero – DELL'ARA Mario – GILARDINO Angelo, a cura di R. Chiesa, *La chitarra*, Torino, EDT/SIDM 1990.

QUINE Hector, *Guitar Technique*, London, Oxford University Press 1990.

SALZEDO Carlos, *Modern Study for the Harp*, New York, Schirmer Books 1948.

Il compositore fornisce una serie di simboli e spiegazioni riguardo i nuovi effetti che ha realizzato.

SPARKS Paul, *The Classical Mandolin*, New York, Oxford University Press 2005.

Questo volume esplora le tecniche e la letteratura del mandolino dal periodo classico fino a oggi.

STAHL William C., *New Mandolin Method*, Milwaukee (WI), J. Flanner 1905[2].

WHEELER Tom, *The Guitar Book*, New York, Harper and Row 1974.

WOODFIELD Ian, ed. italiana a cura di R. Meucci, *La viola da gamba. Dalle origini al Rinascimento*, Torino, EDT/SIDM 1999.

Legni

BARTOLOZZI Bruno, *New Sounds for Woodwinds*, trad. ingl. R. Smith Brindle, London, Oxford University Press 1967 (*Nuovi suoni per i legni*, Milano, Suvini Zerboni 1974).

Questo volume discute delle possibilità monofoniche e multifoniche dei singoli strumenti a fiato. Le diteggiature suggerite per produrre effetti sono più facili da eseguire sugli strumenti europei che su quelli americani. Sono allegate registrazioni di tali tecniche.

BIGGERS Cornelia A., *The Contrabassoon. A Guide to Performance*, Bryn Mawr (PA), Elkan-Vogel 1977.

COOPER Lewis Hugh – TOPLANSKY Howard, *Essentials of Bassoon Technique*, Union (NJ), Toplansky 1968.

DICK Robert, *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*, New York / London, Oxford University Press 1975.

DORN Ken, *Saxophone Techniques*, vol. I, *Multiphonics*, Islington (MA), Dorn Publications 1975.

HEISS John C., *For the Flute. A List of Double-Stops, Triple-Stops, Quadruple-Stops, and Shakes*, «Perspectives of New Music», v, 1, autunno/inverno 1966, pp. 139-42.

— *Some Multiple-Sonorities for the Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon*, «Perspectives of New Music», VII, 1, autunno/inverno 1968, pp. 136-42.

— *The Flute. New Sounds*, «Perspectives of New Music», x, 2, primavera/estate 1972, pp. 153-8.

Questi tre articoli tratti dalla rivista «Perspectives of New Music» sono scritti da un flautista compositore dotato di notevoli intuizioni sulle nuove tecniche per gli strumenti a fiato. Il terzo contiene informazioni dettagliate sui multifonici ed estese argomentazioni sulle tecniche esecutive.

HOWELL Thomas S., *The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists*, Berkeley (CA), University of California Press 1974.

In questo libro si trovano informazioni utili sull'armonia, la diteggiatura per quarti di tono e per effetti speciali, e sono catalogate le molteplici possibilità sonore del flauto, secondo il loro grado di affidabilità durante le esecuzioni.

KROLL Oskar, *The Clarinet*, trad. ingl. H. Morris, New York, Taplinger 1968 (ed. orig. *Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre grossen Meister*, Kassel, Bärenreiter 1965).

LANGWILL Lyndesay Graham, *The Bassoon and Contrabassoon*, New York, W.W. Norton 1965.

LAZZARI Gianni, *Il flauto traverso. Storia, tecnica, acustica*, con GALANTE Emilio, *Il flauto nel Novecento*, Torino, EDT/SIDM 2003.

PELLERITE James J., *A Modern Guide to Fingerings for the Flute*, Bloomington (IN), Zalo Publications 1972².

PUTNIK Edwin, *The Art of Flute Playing*, Evanston (IL), Summy-Birchard 1970.

RASCHER Sigurd M., *Top-Tones for the Saxophone*, Boston, Carl Fischer 1961².

REHFELD Phillip, *New Directions for the Clarinet*, Berkeley, University of California Press 1978.

SPENSER William, *The Art of Bassoon Playing*, Evanston (IL), Summy-Birchard 1958.

SPRENKLE Robert – LEDET David, *The Art of Oboe Playing*, Evanston (IL), Summy-Birchard 1961.

STEIN Keith, *The Art of Clarinet Playing*, Evanston (IL), Summy-Birchard 1958.

TEAL Larry, *The Art of Saxophone Playing*, Evanston (IL), Summy-Birchard 1963.

TOFF Nancy, *The Flute Book*, New York, Oxford University Press 1996.

Un libro fondamentale per i flautisti e per gli orchestratori.

TOSE Gabriel, *Artistic Clarinet Technique and Study*, Hollywood (CA), Highland Music Company 1962.

WEISBERG Arthur, *The Art of Wind Playing*, New York, Schirmer Books 1975.

Ottoni

BAINES Anthony, *Brass Instruments. Their History and Development*, London, Faber & Faber 1976 (ed. riveduta e corretta 1980; New York, Dover 1993; ed. it. *Gli ottoni*, a cura di R. Meucci, Torino, EDT/SIDM 1991).

BEVAN Clifford, *The Tuba Family*, New York, Charles Scribner's Sons 1978.

FARKAS Philip, *The Art of French Horn Playing*, Evanston, Summy-Birchard 1956.

FRANZ Oscar, *Complete Method for the Horn*, New York, Carl Fischer 1906.

HERBERT Trevor - WALLACE John (a cura di), *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge (MA), Cambridge University Press 1997.

MORLEY-PEGGE R., *The French Horn*, New York, W.W. Norton 1973.

SCHULLER Gunther, *Horn Technique*, New York, Oxford University Press 1962.
Il noto compositore e cornista ha incluso nel testo un capitolo che chiarifica alcuni fraintendimenti che comunemente si ritrovano negli scritti sul corno.

WICK Dennis, *Trombone Technique*, New York, Oxford University Press 1984.

Percussioni e tastiere

BELLASICH Alda – FADINI Emilia – GRANZIERA Ferdinando – LESCHIUTTA Sigfrido, *Il clavicembalo*, nuova edizione, Torino, EDT/SIDM 2005.

BLADES James, *Orchestral Percussion Technique*, New York, Oxford University Press 1973[2].

DAVIS Roger, *The Organists' Manual*, New York, W.W. Norton 1985.

FACCHIN Guido, *Le percussioni*, nuova edizione ampliata, Torino, EDT/SIDM 2000.

PEINKOFER Karl – TANNIGEL Fritz, *Handbook of Percussion Instruments*, trad. ingl. K. Stone – E. Stone, Mainz, B. Schott's Söhne 1976.

RAMADA Manel, *Atlas de los instrumentos de percusión*, Valencia (Spagna), Rivera Editores 1999.
Un breve dizionario, in spagnolo, di circa un centinaio di strumenti a percussione. Ogni voce include il nome dello strumento tradotto in più lingue, tra cui l'inglese, i simboli, la classificazione (legno, metallo e altro) e la relativa notazione.

REED H. Owen – LEACH Joel T., *Scoring for Percussion and the Instruments of the Percussion Section*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall 1969.
Questo libro tratta degli strumenti a percussione comunemente usati, oltre che di alcuni più rari, e di effetti speciali. Particolarmente utili i capitoli sulla notazione.

SMITH BRINDLE Reginald, *Contemporary Percussion*, New York, Oxford University Press 1970.

Storia dell'orchestra e degli strumenti orchestrali

Baines Anthony, *Musical Instruments Through the Ages*, Baltimore (MD), Penguin Books 1961 (ed. it. *Storia degli strumenti musicali*, trad. it. e cura di F. Guizzi, Milano, Rizzoli 1983).

— *Woodwind Instruments and Their History*, London, Faber & Faber 1967.

Barnes William H., *The Contemporary American Organ*, New York, J. Fischer 1952.

Bate Philip, *The Flute. An Outline of its History, Development and Construction*, New York, W.W. Norton 1975.

— *The Oboe. An Outline of Its History, Development and Construction*, New York, W.W. Norton 1975[3].

— *The Trumpet and Trombone. An Outline of Their History, Development and Construction*, New York, W.W. Norton 1978[2].

Becker Hans, *History of Instrumentation*, Köln, Arno Verlag 1964.

Bekker Paul, *The Orchestra*, New York, W.W. Norton 1963.

Bellow A., *The Illustrated History of the Guitar*, New York, Colombo 1970.

Belt Phillip et al., *The Piano*, New York, W.W. Norton 1988.

Bevan Clifford, *The Tuba Family*, New York, Charles Scribner's Sons 1978.

Blades James, *Percussion Instruments and Their History*, London, Faber & Faber 1975.

Brymer Jack, *The Clarinet*, New York, Schirmer Books 1976 (ed. it. *Il clarinetto*, trad. it. F. Goddard, Padova, Muzzio Editore 1984).

Carse Adam, *History of Orchestration*, New York, Dover 1964.

— *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, Cambridge, W. Heffer & Sons 1948.

— *The Orchestra in the xviiith Century*, Cambridge, W. Heffer & Sons 1940.

— *Musical Wind Instruments*, New York, Da Capo Press 1966.

Coerne Louis A., *The Evolution of Modern Orchestration*, New York, Macmillan Publisher 1908.

Cowling Elizabeth, *The Cello*, New York, Charles Scribner's Sons 1975.

Ferrero Lorenzo, *Manuale di scrittura musicale*, Torino, EDT 2007.

Geiringer Karl, *Musical Instruments*, New York, Oxford University Press 1945.

Goossens Eugene – Rothwell Evelyn, *The Oboe*, New York, Schirmer 1977.

Gregory Robin, *The Horn*, New York, Praeger 1969.

— *The Trombone*, New York, Praeger 1973.

Kentner Louis, *Piano*, New York, Schirmer Books 1976 (ed. it. *Il pianoforte*, a cura di V.B. Sala, Padova, Muzzio Editore 1990).

Korn Richard, *Orchestral Accents*, New York, Farrar-Strauss-Cudahy 1956.

Kroll Oscar, *The Clarinet*, trad. ingl. Hilda Morris, New York, Taplinger 1968.

Leipps Emile, *The Violin*, tr. ingl. H.W. Parry, Toronto (ON), Toronto University Press 1969.

MENUHIN Yehudi – PRIMROSE William – STEVENS Denis, *Violin and Viola*, New York, Schirmer Books 1976 (ed. it. *Il violino e la viola*, a cura di V.B. Sala, Padova, Muzzio Editore 1983).

NILAND Austin, *Introduction to the Organ*, London, Faber & Faber 1968.

OWEN Barbara – WILLIAMS Peter, *The Organ*, New York, W.W. Norton 1988.

PEYSER Joan (a cura di), *The Orchestra. Origins and Transformations*, New York, Charles Scribner's Sons 1986; ed. tascabile, New York, Billboard Books 2000.

Una raccolta ad ampio raggio di articoli da parte di firme celebri, che trattano la storia dell'orchestra e argomenti correlati all'orchestrazione, con diversi strumenti storici.

RENSCH Roslyn, *The Harp. Its History, Tecnique, and Repertory*, New York, Praeger Publisher 1969 (London, Duckworth 1989).

SACHS Curt, *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton 1940 (ed. it. *Storia degli strumenti musicali*, trad. it. M. Papini, Milano, Mondadori 1996).

SADIE Stanley (a cura), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 voll., New York, Macmillan 1985.

TURNBULL Harvey, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, New York, Charles Scribner's Sons 1974 (ed. it. *La chitarra dal Rinascimento ai nostri giorni*, trad. it. F. Rizzoli, Milano, Curci 1987).

ORCHESTRAZIONE PER BANDE, PER FILM E ARRANGIAMENTI COMMERCIALI

BAKER Mickey, *Complete Handbook for the Music Arranger*, New York, AMSCO Press 1970.

CACAVAS John, *Music Arranging and Orchestration*, Melville (NY), Belwin Mills Publishing 1975.

CLAPPÈ Arthur, *The Principles of Wind-Band Transcription*, New York, Carl Fischer 1921.

FENNELL Frederick, *The Wind Ensemble*, Arkadelphia (AR), Delta Publications 1988.

GROVE Dick, *Arranging Concepts. A Guide to Writing Arrangements for Stage Band Ensembles*, Studio City (CA), First Place Music Publishers 1972.

HAGEN Earle, *Scoring for Film. A Complete Text*, Van Nuys (CA), N.p.E. D.J. Music Inc. (C.P.P. Belwin Music) 1971.

LANG Philip, *Scoring for Band*, New York, Mills Music 1950.

MANCINI Henry, *Sounds and Scores. A Practical Guide to Professional Orchestration*, Northridge, Northridge Music 1962 (distribuito da Cherry Lane Music).

Sono presentati gli strumenti e gli arrangiamenti per orchestra, con esempi tratti dalla produzione cinematografica, televisiva e commerciale. È allegata una registrazione.

MORRICONE Ennio – MICELI Sergio, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, Venezia, Marsilio Editori 2001.

PRENDERGAST Roy, *Film Music. A Neglected Art*, New York, W.W. Norton 1992[2].

SEBESKY Don, *The Contemporary Arranger*, Los Angeles (CA), Alfred Music 1975.

È allegata una registrazione.

SKINNER Frank, *Underscore*, Hollywood (CA), Criterion Music 1960.

VESSELLA Alessandro, *Studi di strumentazione per banda*, a cura di A. Giampieri, Milano, Ricordi 1955 (prima ed. 1894).

WAGNER Joseph F., *Band-Scoring*, New York, McGraw-Hill 1960.

WRIGHT D., *Scoring for Brass Band*, Colne (Lancashire), J. Duckworth 1935.

MUSICA COMPUTERIZZATA ED ELETTRONICA

ANDERSON Craig, *MIDI for Musicians*, New York, AMSCO Press 1986.

Una guida per lavorare con MIDI.

COOK Perry R., *An Introduction to Psychoacoustics*, Cambridge (MA), The MIT Press 1997.

Un eccellente testo sui processi intellettivi e interpretativi del suono. Include capitoli su psicologia cognitiva, fisica del suono e generazione di suono computerizzato.

DODGE Charles – JERSE Thomas, *Computer Music. Synthesis, Composition, and Performance*, New York, Schirmer Books 1997[2].

Fornisce una valida panoramica introduttiva sulla teoria e la pratica delle tecniche di musica computerizzata ed elettronica.

MANNING Paul, *Electronic and Computer Music*, London/New York, Oxford University Press 1994.

Questo insostituibile testo contiene una storia approfondita del genere, valide spiegazioni tecniche, bibliografia e discografia.

PELLMAN Samuel, *An Introduction to the Creation of Electroacoustic Music*, New York, Wadsworth 1994.

Un accessibile e approfondito testo introduttivo, particolarmente indicato per chi ha poche conoscenze pregresse sull'argomento.

ROADS Curtis, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge, The MIT Press 1996.

Una dettagliata e accessibile introduzione alla pratica, alla storia e alla teoria delle tecniche di musica computerizzata.

ROADS Curtis – STRAWN John, *Foundations of Computer Music*, Cambridge, The MIT Press 1985.

ROWE Robert, *Interactive Music Systems*, Cambridge, The MIT Press 1992.

Studi sui programmi di grafica computerizzata e sui sistemi per analizzare, comporre ed eseguire musica in tempo reale.

Riviste consigliate

«Computer Music Journal», Cambridge (MA), The MIT Press.

«Electronic Musician», Berkeley (CA), Mix Publications.

«Keyboard», Cupertino (CA), GPT Publications.

«Leonardo Journal», Cambridge (MA), The MIT Press Journals, Five Cambridge Center; sul web: «Leonardo Electronic Almanac» (http://mitpress.mit.edu/ejournals/LEA/home.html).

Indice analitico

Musica e Spettacolo

Per consultare il catalogo completo visita il sito internet www.edt.it

Storia della musica
a cura della Società Italiana di Musicologia

1. Giovanni Comotti, **La musica nella cultura greca e romana**
2. Giulio Cattin, **La monodia nel Medioevo**
3. F. Alberto Gallo, **La polifonia nel Medioevo**
4. Claudio Gallico, **L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento**
5. Lorenzo Bianconi, **Il Seicento**
6. Alberto Basso, **L'età di Bach e di Haendel**
7. Giorgio Pestelli, **L'età di Mozart e di Beethoven**
8. Renato Di Benedetto, **Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento**
9. Fabrizio Della Seta, **Italia e Francia nell'Ottocento**
10. Guido Salvetti, **La nascita del Novecento**
11. Gianfranco Vinay, **Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti**
12. Andrea Lanza, **Il secondo Novecento**

Risonanze

1. Nicholas Cook, **Musica. Una breve introduzione**
2. Enrico Fubini, **Il pensiero musicale del Romanticismo**
3. Carl Dahlhaus, **Drammaturgia dell'opera italiana**
4. Stuart Isacoff, **Temperamento. Storia di un enigma musicale**
5. Philip V. Bohlman, **World Music. Una breve introduzione**
6. Paolo Fabbri, **Metro e canto nell'opera italiana**
7. **Sparate sul pianista. La censura musicale oggi**, a cura di Marie Korpe, edizione italiana a cura di Vincenzo Perna
8. Jean Starobinski, **Le incantatrici**
9. Charles Rosen, **Piano Notes. Il pianista e il suo mondo**

Improvvisi

1. Glenn Gould. **No, non sono un eccentrico**, a cura di Bruno Monsaingeon
2. John O'Shea, **Musica e Medicina. Profili medici di grandi compositori**
3. Piero Rattalino, **Fryderyk Chopin. Ritratto d'autore**
4. Stendhal, **Vita di Rossini**, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini
5. Alexandra Orlova, **Čajkovskij. Un autoritratto**, a cura di Maria Rosaria Boccuni
6. Daniele Martino, **Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana**
7. Piero Rattalino, **Liszt o il giardino d'Armida**
8. François Lesure, **Debussy. Gli anni del simbolismo**
9. Sandro Cappelletto, **La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore**
10. **Ravel. Scritti e interviste**, a cura di Arbie Orenstein
11. **Caro Johannes! Billroth/Brahms, lettere 1865-1894**, a cura di Aloys Greither
12. **Ravel. Lettere**, a cura di Arbie Orenstein
13. Robert Schumann - Clara Wieck, **Casa Schumann. Diari 1841-1844**, a cura di Gerd Nauhaus
14. **Schubert. L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei**, a cura di Otto Erich Deutsch e Enzo Restagno
15. Marcello Conati, **Verdi. Interviste e incontri**
16. Bernard D. Sherman, **Interviste sulla musica antica. Dal canto gregoriano a Monteverdi**
18. Sergio Sablich, **L'altro Schubert**
19. Flavio Testi, **La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti**
20. Hector Berlioz, **Serate d'orchestra**, a cura di Maurizio Biondi
21. Caryl Emerson, **Vita di Musorgskij**
22. Sandro Cappelletto, **Mozart. La notte delle dissonanze**
23. Emilio Sala, **Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata**
24. Johannes Brahms, **Album letterario o lo scrigno del giovane Kreisler**

Autori e opere

1. Michael Talbot, **Vivaldi**
2. Alberto Basso, **Frau Musika** - **La vita e le opere di J. S. Bach** (2 voll.)
   - **Le origini familiari, l'ambiente luterano, gli anni giovanili, Weimar e Köthen (1685-1723)**
   - **Lipsia e le opere della maturità (1723-1750)**
3. Winton Dean, **Bizet**
4. Sergio Sablich, **Busoni**
5. Michelangelo Zurletti, **Catalani**
6. Gastone Belotti, **Chopin**
7. Paolo Fabbri, **Monteverdi**
8. Julian Budden, **Le opere di Verdi** (3 voll.)
   - **Da Oberto a Rigoletto**
   - **Dal Trovatore alla Forza del Destino**
   - **Da Don Carlos a Falstaff**
9. William Ashbrook, **Donizetti** (2 voll.)
   - **La vita**
   - **Le opere**
10. Franco Pulcini, **Šostakovič**
11. Carl Dahlhaus, **Beethoven e il suo tempo**
12. Christian Martin Schmidt, **Brahms**
13. **Tosti**, a cura di Francesco Sanvitale
14. Arnfried Edler, **Schumann e il suo tempo**
15. **Gershwin**, a cura di Gianfranco Vinay
16. Francesco Sanvitale, **Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti**, con la collaborazione di Andreina Manzo
17. Sergio Martinotti, **Bruckner**
18. Jean-Michel Nectoux, **Fauré. Le voci del chiaroscuro**

Musica contemporanea

Collana diretta da Enzo Restagno

1. **Ligeti**
2. **Henze**
3. **Petrassi**
4. **Nono**
5. **Xenakis**
6. **Carter**
7. **Donatoni**
8. **Gubajdulina**
9. **Schnittke**
10. **Reich**
11. **Berio**
12. **Andriessen**
13. **La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo**

Documenti e saggi

1. Charles Burney, **Viaggio musicale in Italia**, a cura di Enrico Fubini
2. Charles Burney, **Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi**, a cura di Enrico Fubini
3. Antonio Serravezza, **La sociologia della musica**
4. **Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche**, a cura di Giovanni Guanti
5. George Bernard Shaw, **Il wagneriano perfetto**
6. Folco Portinari, **Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i snoi libretti**
7. Ugo Duse, **Per una storia della musica del Novecento e altri saggi**
11. Stendhal, **Vita di Rossini** seguita dalle **Note di un dilettante**, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini
12. Paolo Gallarati, **Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento**
13. John Mainwaring, **Memorie della vita del fu G.F. Händel**, a cura di Lorenzo Bianconi

14. John Rosselli, **L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento**
15. Enrico Fubini, **Musica e cultura nel Settecento europeo**
16. **L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione,** a cura di Gianmario Borio e Michela Garda
17. Rubens Tedeschi, **I figli di Boris. L'opera russa da Glinka a Šostakovič**
18. Franz Xaver Niemetschek - Friedrich von Schlichtegroll, **Mozart,** a cura di Giorgio Pugliaro
19. Richard Strauss, **Note di passaggio. Riflessioni e ricordi,** a cura di Sergio Sablich
20. Fedra Florit, **Il Trio di Trieste. Sessant'anni di musica insieme**
21. **Novecento. Studi in onore di Adriana Panni,** a cura di Arrigo Quattrocchi
22. Pierluigi Petrobelli, **La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori**
23. **Haydn. Due ritratti e un diario,** a cura di Andrea Lanza e Enzo Restagno
24. **Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli,** a cura di Stefano La Via e Roger Parker
25. Mario Lavagetto, **Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi**
26. **Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto,** a cura di Jacopo Pellegrini e Guido Zaccagnini
27. Ingeborg Bachmann - Hans Werner Henze, **Lettere da un'amicizia**

Storia dell'opera italiana

a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli

1. **Il Seicento, il Settecento e l'Ottocento fino a Verdi** (*in preparazione*)
2. **Dall'Unità ai giorni nostri. Cronologia** (*in preparazione*)
3. **L'opera italiana in Europa** (*in preparazione*)
4. **Il sistema produttivo e le sue competenze**
5. **La spettacolarità**
6. **Teorie e tecniche, immagini e fantasmi**

Jazz

1. Gunther Schuller, **Il jazz. Il periodo classico - Le origini (Oliver, Morton, Armstrong),** a cura di Marcello Piras
2. Gunther Schuller, **Il jazz. Il periodo classico - Gli anni Venti (Bix, Bessie Smith, Henderson, Ellington),** a cura di Marcello Piras
3. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - I grandi maestri (Goodman, Ellington, Armstrong),** a cura di Marcello Piras
4. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - Le grandi orchestre nere (Lunceford, Basie, Hines, Hampton),** a cura di Marcello Piras
5. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - I grandi solisti (Hawkins, Tatum, Billy Holiday, Charlie Christian),** a cura di Marcello Piras
6. Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing - Le orchestre bianche e gli altri complessi (Miller, Shaw, Herman, Jay McShann, Nat King Cole),** a cura di Marcello Piras (*in preparazione*)
7. Adriano Mazzoletti, **Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre**

EDT/Siena Jazz

1. John Szwed, **Jazz! Una guida completa per ascoltare e amare la musica jazz** (*in preparazione*)

Confini

Collana diretta da Daniele Martino

1. Manu Dibango, **Tre chili di caffè. Vita del padre dell'Afro-Music**, in collaborazione con D. Ronard
2. Artemy Troitsky, **Tusovka. Rock e stili nella nuova cultura sovietica**
3. Simon Frith, **Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop**
4. Patrick Humphries, **Vita di Tom Waits**
5. Robin Denselow, **Agit-pop. Musica e politica da Woody Guthrie a Sting**
6. Dave Laing, **Il punk. Storia di una sottocultura rock**
7. Dick Hebdige, **La lambretta e il videoclip. Cose & consumi dell'immaginario contemporaneo**
8. David Toop, **Rap. Storia di una musica nera**
9. Franco Battiato, **Tecnica mista su tappeto. Conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini**
10. Mike Zwerin, **Musica degenerata. Il jazz sotto il Nazismo**
11. Harry Shapiro, **Estasi rock. Le droghe e la musica popolare**
12. John A. Walker, **L'immagine pop. Musica e arti visive da Andy Warhol alla realtà virtuale**

I Manuali

EDT/Società Italiana di Musicologia

1. Alda Bellasich - Emilia Fadini - Ferdinando Granziera - Sigfrido Leschiutta, **Il clavicembalo** *(nuova edizione)*
2. Walter Piston, **Armonia**, a cura di Gilberto Bosco, Giovanni Gioanola, Gianfranco Vinay
3. Jean-Jacques Nattiez, **Musicologia generale e semiologia**, a cura di Rossana Dalmonte (*esaurito*)
4. Ian Bent - William Drabkin, **Analisi musicale**, a cura di Claudio Annibaldi
5. Enrico Allorto - Ruggero Chiesa - Mario Dell'Ara - Angelo Gilardino, **La chitarra**, a cura di Ruggero Chiesa
6. Anthony Baines, **Gli ottoni**, a cura di Renato Meucci
7. Felix Salzer - Carl Schachter, **Contrappunto e composizione**, a cura di Mario Baroni e Elena Modena
8. Mario Baroni - Rossana Dalmonte - Carlo Jacoboni, **Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione**
9. Ian Woodfield, **La viola da gamba. Dalle origini al Rinascimento**, a cura di Renato Meucci
10. Guido Facchin, **Le percussioni** (*nuova edizione ampliata*)
11. Enzo Porta, **Il violino nella storia. Maestri, tecniche, scuole**
12. Gianni Lazzari - Emilio Galante, **Il flauto traverso. Storia, tecnica, acustica**
13. Samuel Adler, **Lo studio dell'orchestrazione**, a cura di Lorenzo Ferrero (*in preparazione*)

I Diapason

1. Lorenzo Ferrero, **Manuale di scrittura musicale**
2. Carlo Delfrati, **Fondamenti di pedagogia musicale**

OPERA

Annuario EDT/CIDIM dell'opera lirica in Italia

Disponibili le annate 1987 e dal 1991 al 2008. Esauriti: 1988, 1989 e 1990

Educazione musicale
EDT/Società Italiana per l'Educazione Musicale

1. Johannella Tafuri, **L'educazione musicale. Teorie, metodi, pratiche**
2. John Paynter, **Suono e struttura. Creatività e composizione musicale nei percorsi educativi**, a cura di Giovanna Guardabasso
3. Serena Facci, **Capre, flauti e re. Musica e confronto culturale a scuola**, in collaborazione con Annarita Colaianni ed Erasmo Treglia
4. **Musica per gioco. Educazione musicale e progetto**, a cura di Franca Mazzoli
5. Mario Baroni, **Suoni e significati. Musica e attività espressive nella scuola**
6. **Gesto Musica Danza**, a cura di Patrizia Buzzoni e Ida Maria Tosto
7. **Scrivere la musica. Per una didattica della notazione**, a cura di Franca Ferrari
8. **Le metamorfosi del suono. Idee per la didattica**, a cura di Anna Rita Addessi
9. Franca Mazzoli, **C'era una volta un re, un mi, un fa... Nuovi ambienti per l'apprendimento musicale**
10. **Musica e storia. L'apprendimento storico-musicale nel processo formativo**, a cura di Claudia Galli
11. **Insegnare uno strumento. Riflessioni e proposte metodologiche su linearità/complessità**, a cura di Anna Maria Freschi
12. Amedeo Gaggiolo, **Educazione musicale e nuove tecnologie**
13. **Musica in scena. Il teatro musicale a scuola**, a cura di Carlo Delfrati
14. **Capire la forma. Idee per una didattica del discorso musicale**, a cura di Rosalba Deriu
15. Giancarlo Gasperoni - Luca Marconi - Marco Santoro, **La musica e gli adolescenti. Pratiche, gusti, educazione**
16. **Gli adulti e la musica. Luoghi e funzioni della pratica amatoriale**, a cura di Annibale Rebaudengo
17. Anna Maria Freschi, **Movimento e misura. Esperienza e didattica del ritmo**
18. **Musica e salute. L'azione del musicista nei contesti di cura**, a cura di Chiara Salvadori e Sara Salvadori
19. Johannella Tafuri, **Nascere musicali. Percorsi per educatori e genitori**
20. Cristina Baldo - Silvana Chiesa, **Intrecci sonori. Laboratori d'ascolto fra musica e parola**
21. Émile Jaques-Dalcroze, **Il ritmo, la musica e l'educazione**, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé

EDT/Istituto Nazionale Tostiano
Studi Tesi Ricerche. *Collana diretta da Francesco Sanvitale*

1. Vincenzo Borghetti - Riccardo Pecci, **Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"**
2. Francesco Sanvitale, **Le avarizie della fortuna. Guido Albanese, musicista popolare**
3. **La romanza italiana da salotto**, a cura di Francesco Sanvitale

EDT/De Sono
Tesi. *Collana diretta da Francesca Gentile Camerana*

1. Andrea Valle, **La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici**
2. Alessandra Morresi, **György Ligeti: "Études pour piano, premier livre". Le fonti e i procedimenti compositivi**
3. Sergio Viglino, **La fortuna italiana della "Carmen" di Bizet (1879-1900)**
4. Andrea Malvano, **Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione**
5. Angela Ida De Benedictis, **Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia**
6. Andrea Garavaglia, **Sigismondo D'India "drammaturgo"**
7. Orazio Maione, **I Conservatori di musica durante il fascismo. La riforma del 1930: storia e documenti**

8. Ernesto Pulignano, **"Il giuramento" di Rossi e Mercadante**
9. Saverio Lamacchia, **Il vero Figaro e il falso Lindoro: un riesame del "Barbiere di Siviglia" di Rossini**

EDT/De Sono

Saggi. *Collana diretta da Francesca Gentile Camerana*

1. Alberto Rizzuti, **"Annibale in Torino". Una storia spettacolare**
2. Elisabetta Fava, **Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca**

Musica e immagini

1. Omero Barletta, **Cento immagini di Jazz**
2. Claudio Abbado, **Album fotografico**
3. Šostakovič, **Album fotografico**
4. Richard Strauss, **Album fotografico**, a cura di Franco Pulcini
5. Gustav Mahler, **Album fotografico**, a cura di Franco Pulcini

Quaderni Ladimus

Laboratorio per la divulgazione musicale.
Istituzione Casa della Musica - Parma

1. **La divulgazione musicale in Italia oggi. Atti del Convegno Ladimus - Parma 2004**, a cura di Alessandro Rigolli
2. **La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico. Atti del Convegno Ladimus - Parma 2005**, a cura di Alessandro Rigolli
3. **Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento. Atti del Convegno Ladimus - Parma 2006**, a cura di Alessandro Rigolli e Paolo Russo

EDT/I concerti del Quartetto

1. **Il mondo delle cantate di Bach. Le cantate sacre di Johann Sebastian Bach a Lipsia**, a cura di Christoph Wolf

Economia e Spettacolo

1. **L'economia dietro il sipario. Teatro, opera, cinema, televisione**, a cura di Milena I. Boni
2. Francesco Ernani - Roberto Iovino, **La repubblica degli Enti Lirico-Sinfonici. Problemi e prospettive del teatro d'opera in Italia (1967-1992)**
3. Sandro Cappelletto, **Farò grande questo teatro! Storia recente dell'Opera a Roma e in altre città**

Spettacolo

1. Merce Cunningham, **Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve**
2. **Agnès Varda**, a cura di Sara Cortellazzo e Michele Marangi
3. **Racconti crudeli di gioventù. Nuovo cinema giapponese degli anni '60**, a cura di Marco Müller e Dario Tomasi
4. **Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949**, a cura di Alberto Farassino
5. **Free cinema e dintorni. Nuovo cinema inglese. 1956-1968**, a cura di Emanuela Martini
6. Harvey Sachs, **Arturo Toscanini dal 1915 al 1946. "L'arte all'ombra della politica"** (catalogo illustrato della mostra)

Atti

Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987),
a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e Francesco Alberto Gallo
- I. **Round Tables**
- II. **Study Sessions**
- III. **Free Papers**

Atti del Convegno di Studi su Antonio Salieri "Da Beaumarchais a Da Ponte". (Verona 1994),
a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi

Cataloghi di fondi musicali

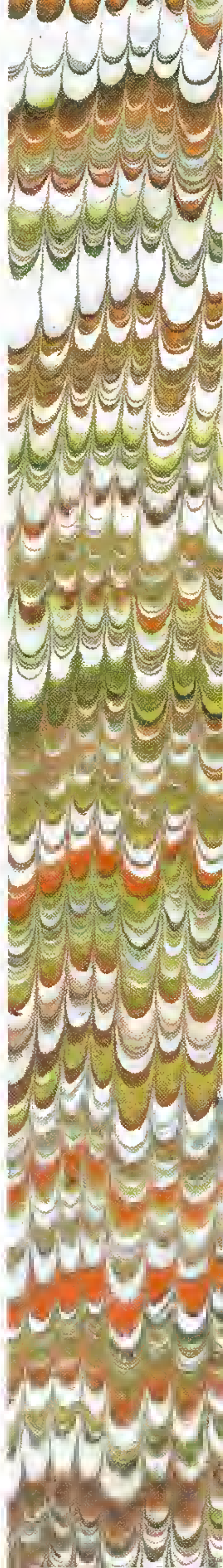
1. Sergio Durante - Maria Nevilla Massaro, **Catalogo dei manoscritti musicali del Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova**
2. Mariella Sala, **Catalogo del fondo musicale dell'Archivio Capitolare del duomo di Brescia**
3. Franco Rossi, **Le opere musicali della Fondazione "Querini-Stampalia" di Venezia**
4. Vittorio Bolcato - Alberto Zanotelli, **Fondo musicale dell'Archivio Capitolare del duomo di Vicenza**
5. Tarcisio Chini - Giuliano Tonini, **Raccolta di manoscritti e stampe musicali "Toggenburg" di Bolzano**

Grafica di copertina Marco Restagno
Redazione Monica Luccisano, Cristina Salvatore
Impaginazione Anna Dellacà

Stampa Stampatre - Torino

Ristampa
2 3 4 5 6

Anno
2012 13 14 15



Un libro che nasce dalla convinzione che l'orchestra non sia la semplice somma delle sue componenti, e che sia possibile individuare nelle partiture dei classici del diciannovesimo e ventesimo secolo, e in alcune delle più recenti esperienze, principi generali che possono essere utili, per non dire essenziali, alla formazione di ogni compositore, musicista o studioso di cose musicali. Una convinzione tutt'altro che scontata, se si pensa all'esiguo numero di testi che vanno oltre la descrizione dei singoli strumenti, spingendosi come in questo caso a considerarne le combinazioni, i rapporti, gli equilibri, i contrasti e le funzioni nel contesto orchestrale. Attraverso più di ottocento esempi musicali solistici e orchestrali, decine di disegni, foto e tabelle e centinaia di indicazioni di approfondimento, Adler fornisce al lettore un'impressionante mole di informazioni e consigli, maturati nel corso di una lunga esperienza di composizione, insegnamento e direzione d'orchestra, e organizzati con insuperata abilità didattica. Numerosi e approfonditi sono anche i riferimenti alla trascrizione per vari mezzi orchestrali, comprese le bande, e particolare attenzione è dedicata alla corretta presentazione grafica delle partiture. Ulteriore motivo di interesse è il set di CD/CD-ROM, disponibili separatamente, contenenti la realizzazione sonora di tutti gli esempi musicali del volume, nonché filmati sui principali strumenti e sulle principali tecniche di esecuzione. La più grande guida complessiva alla comprensione e all'utilizzo dello "strumento orchestra" che mai sia stata scritta.

Samuel Adler, nato in Germania nel 1928 e trasferitosi negli Stati Uniti nel 1939, è autore di oltre quattrocento composizioni, fra opere, sinfonie, concerti, quartetti d'archi e pagine per formazioni varie. Ha diretto molte fra le maggiori orchestre, e gran parte delle sue opere sono state registrate dalle più importanti etichette discografiche d'America e d'Europa. Professore emerito alla Eastman School of Music e membro della facoltà di composizione della Juilliard School of Music di New York, tiene regolarmente laboratori e corsi di perfezionamento nelle università di tutto il mondo. Ha pubblicato: *Choral Conducting* (Schirmer 1985[2]) e *Sight Singing* (W.W. Norton 1995[2]).

ISBN 978-88-7063-702-1



Prezzo di vendita al pubblico
€49,00